Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛАЗАРЕВИЧ Євгенія Юріївна

УДК 783.8(4)"19":78.087.68(=161.2):27-523.4:7.003.2(=161.2)

ДИСЕРТАЦІЯ

ВІЗАНТІЙСЬКИЙ ХОР М. АНТОНОВИЧА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Є. Ю. Лазаревич

Науковий керівник: **Граб Уляна Богданівна,**
кандидат мистецтвознавства, доцент

Львів – 2018

АНОТАЦІЯ

Лазаревич Є. Ю. ***Візантійський хор*** **М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини XX століття.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури України. – Львів, 2018.

У дисертації досліджено діяльність *Візантійського хору* М. Антоновича в контексті європейського виконавства другої половини XX ст. та методології напрямку історично інформованого виконавства.

У **першому** розділі дисертації досліджено виконавські традиції давньої сакральної музики західного та східного обряду, їх розвиток у другій половині XX ст., розглянуті естетичні засади їх формування та основна проблематика. З'ясовано, що основні відмінності у богослужбовому виконанні давньої релігійної музики східної та західної традицій пов'язані з втіленням засадничих світоглядних ідей Східної та Західної Церкви.

Особливості співочої традиції Східної Церкви, яку в українській церковній музиці найяскравіше представляє києво-печерський лаврський спів, проявляються як у своєрідності самого лаврського напіву, так і в стилі його виконання, в основі якого лежать такі засоби виконавської виразності як гра тембрів, високий ступінь індивідуалізації окремих голосів при ідеальній зіспіваності, емоційна виразність співу, що підкреслює зміст співаного тексту і пов'язана з нею динамічна різноманітність та ін. Києво-Печерський спів поєднує в собі традиції українського ірмолойного, хорового і всенародного виконання.

Основними рисами естетики співочої церковної традиції Західної Церкви є раціональність, уникання індивідуалізації голосів, помірність

динамічної градації, відсутність тембральної колористики, стриманість у вияві емоцій.

Проблемою Західної Церкви у XX ст. стала втрата зв'язку з давньою музичною традицією, що вже у другій половині століття почало призводити до відсутності музики в літургії в деяких костелах. Це посприяло тому, що церковна музика західної традиції у другій половині XX ст. поступово перейшла в область концертного виконання, і в ній представлена була ширше, ніж в самій літургії. Виконання цієї музики в межах руху історично інформованого виконавства є цінним тим, що в останні десятиліття минулого століття він був якщо не єдиною, то найбільш професійною формою існування цієї музики. Тенденції, які з'явились в межах руху – до відтворення середньовічної літургії західної традиції, з виконанням григоріанського хоралу, співом і читанням латинською мовою, забезпечували альтернативу занепаду, який можна було спостерігати в музичному житті костелів. З другої половини XX ст. засади історично інформованого виконавства поступово адаптуються і починають практикуватися вже в рамках літургії. У той же час розвиток співочих традицій Східної Церкви в Україні, зокрема, і Києво-Печерської лаврської традиції співу, був перерваний через політичні обставини. В межах історично інформованого виконавства давня сакральна музика в Україні почала виконуватись лише в останні десятиліття.

Основними ознаками, що характеризують напрям історично інформованого виконавства є виконання музики інших історичних періодів, здійснення досліджень необхідних для визначення елементів виконання, притаманних для відповідного історичного періоду; їх конкретизація; робота над наближенням виконання до історичного звукового прототипу через відтворення визначених під час здійснення дослідження складових, результатом якої має стати цілісне історично достовірне виконання.

Другий розділ дисертаційної роботи присвячений огляду основних етапів формування диригентської майстерності М. Антоновича та

дослідженню історії створення та діяльності *Візантійського хору* під його керівництвом у 1951–1991 роках на основі матеріалів архіву М. Антоновича та архіву *Візантійського хору*, які зберігаються в Інституті церковної музики Українського Католицького Університету (Львів).

Основними факторами, які мали вплив на формування Мирослава Антоновича як диригента та майбутнього керівника *Візантійського хору* є: навчання та спів у хорі під керівництвом Дмитра Котка в Малій духовній семінарії у Львові; участь у хорі товариства «Львівський Боян», «Студіо-хорі» Миколи Колесси, вокальному ансамблі під керівництвом Євгена Козака; праця у Львівському радіокомітеті. Одним з джерел формування виконавської концепції *Візантійського хору* була вокальна підготовка Антоновича в класі О. Бандрівської у Вищому Музичному інституті ім. М. В. Лисенка у Львові, та досвід, отриманий під час його праці на оперних сценах, які вплинули на методику його праці як педагога з вокалу зі співаками хору. Індивідуальні заняття зі співу М. Антоновича впродовж чотирьох десятиліть його праці з *Візантійським хором* були важливим фактором для розвитку професіоналізму співаків-хористів. На формування виконавських та методичних засад М. Антоновича, а відтак, і виконавської концепції керованого ним колективу, також мали значний вплив його зв'язки з професійними оперними співаками, зокрема, з Мирославом Скала-Старицьким.

Візантійський хор, створений 1951 року в Утрехті (Нідерланди) з метою виконання співів візантійського обряду у богослужіннях, у своїй діяльності широко презентує українську духовну музичну традицію – від давнього київського напіву до релігійної музики українських композиторів XX століття. Вишкіл учасників хору включав лекції з історії церковного співу, теоретичне інструктування, практичні заняття з вокалу, переклади і роз'яснення змісту співаних текстів, навчання правильної вимови, однак, М. Антонович зумів передати нідерландським співакам найважливіше – глибинну сутність української музики, її український дух. Унікальність

Візантійського хору полягає у тому, що чужоземні, а саме голландські виконавці, добре опанувавши виконавську стилістику української літургійної хорової музики, досягли майже ідентичного її звучання.

У перші ж роки своєї діяльності хор доповнив свій репертуар духовними та народними піснями і розпочав активну концертну діяльність. Репертуар *Візантійського хору* складається літургійних творів візантійського обряду та українських народних пісень в обробках українських композиторів, творів українських та західноєвропейських композиторів. Значне місце у репертуарі *Візантійського хору* посідає творча спадщина М. Антоновича, яка сприяла популяризації української фольклорної спадщини та поширенню української культури.

У **третьому** розділі дисертації проаналізовано виконання літургійної музики *Візантійським хором* М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини XX ст. та естетико-стильову концепцію виконання літургії візантійського обряду з погляду історично інформованого виконавства. У цьому розділі розглядаються дві основні традиції українського богослужбового виконавства, які зберігав та відроджував М. Антонович зі своїм колективом, а саме – співочі традиції лаврського багатоголосного літургійного співу та галицьку літургійну традицію хорового співу другої половини XIX – першої половини XX ст.

На формування звукового ідеалу *Візантійського хору* мали вплив співочі традиції Києво-Печерської лаври, які культивували сформовану у добу Бароко естетику богослужбового співу. Культивування лаврської співочої традиції у хорах О. Кошиця, Д. Котка і Я. Калішевського спричинилося до нерозривності історичного досвіду вокально-хорової виконавської практики. Мистецькі ідеали М. Антоновича сформувались під впливом цих видатних диригентів, творча праця яких, у свою чергу, спиралася на знання давньої української традиції церковного співу та її характерних виконавських прийомів.

Не менш вагомою традицією, яку відтворював Антонович, була галицька традиція літургійного співу другої половини XIX – першої половини XX ст. Вона стала для М. Антоновича взірцем для реконструкції літургії, яка традиційно поєднувала твори київського напіву, композиторів «золотої доби», композиторів перемишльської школи, та самоїлкові напіви. У виконанні *Візантійського хору*, як і в галицькій міській літургії цього історичного періоду, гармонійно поєднувались київська та галицька традиції.

У розділі досліджено виконавську концепцію *Візантійського хору* з погляду історично інформованого виконавства. Доведено, що діяльність *Візантійського хору* відповідає всім головним методологічним засадам, які сформувалися у рамках напрямку історично інформованого виконавства, і тому її слід розглядати в параметрах сучасних методологічних координат.

Візантійський хор став яскравим явищем в історії хорового виконавства завдяки своєму засновнику та диригенту М. Антоновичу, який сформував його виконавську концепцію на основі глибокого знання традицій українського богослужбового співу та індивідуальної методики праці з хористами.

Ключові слова: *Візантійський хор*, Мирослав Антонович, музична естетика, літургійний спів, візантійський обряд, католицький обряд, історично інформоване виконавство.

ANNOTATION

Lazarevych Ye. Yu. M. Antonovych's *Byzantine Choir* in the context of European choir performance of the second half of the 20th century. – Qualifying scientific work as s copyrighted manuscript.

Thesis for Candidate degree in Arts. Specialty 17.00.03 – Musical Art. – M. V. Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture of Ukraine. Lviv, 2018.

The dissertation examines the activities of the *Byzantine Choir* led by M. Antonovych and his aesthetic-style principles of performing Ukrainian liturgical music in the context of performing ancient religious music in Europe in the second half of the twentieth century. within the limits of the movement of historically informed performing.

In the **first part** of the dissertation, the performing traditions of ancient sacred music of the Western and Eastern rite, their development in the second half of the 20th century were studied; the aesthetic principles of their formation and the main problems are considered. It is revealed that the main differences in the liturgical performance of ancient religious music of the Eastern and Western traditions are related to the embodiment of the fundamental ideological ideas of the Eastern and Western Church.

The features of the singing tradition of the Eastern Church, which is most clearly represented in the Ukrainian church music by the Kyiv-Pechersk Lavra singing, are manifested both in the uniqueness of the Lavra half-life itself and in the style of its perfor, which are based on expressiveness as the play of timbre, the high degree of individualization of separate voices for perfect somority, the emotional expressiveness of singing, emphasizing the content of the lyrics, and the dynamical diversity associated with it. Kyiv Pechersk singing combines traditions of the Ukrainian Hirmologion, choral and national performance.

The main features of the aesthetics of the singing church tradition of the Western Church are the rationality, the avoidance of the individualization of

voices, the moderation of dynamic gradation, the lack of timbral colourism, restraint in the manifestation of emotions.

A loss of connection with the ancient musical tradition, which in the second half of the century began to lead to the complete lack of music in the liturgy in some churches, became the problem of the Western Church in the twentieth century. This contributed to the fact that the church music of the western tradition in the second half of the XX century gradually moved into the area of concert performance, and started being presented more broadly than in the liturgy itself. Performing this music within the limits of the movement of historically informed performances is valuable because in the last decades of the XX century it was, if not the only, the most professional form of existence of this music.

The tendencies that emerged within the movement are ones to the restoration of an integral medieval liturgy of the western tradition, with the performance of the Gregorian chant, singing and reading in Latin, provided an alternative to the decline that could be observed in the musical life of the churches. From the second half of the twentieth century the basics of historically informed performance are gradually adapting and then start being practiced in the framework of the liturgy. At the same time, the development of singing traditions of the Eastern Church in Ukraine, in particular, and the Kyiv-Pechersk Lavra tradition of singing, was interrupted due to political circumstances. In the framework of historically informed performing, ancient sacral music in Ukraine began to be performed again only in recent decades.

The main features of historically informed performing are the performance of the work in a historical period that is not intrinsic for it; the study of music in order to determine the inherent elements of performance in the corresponding historical period; the specification of these elements and an attempt to bring the performing to the «historical sound ideal» as much as possible by reproducing these elements, which should ultimately lead to a

holistic historically reliable performance as a set of components identified during the study and analysis.

The **second part** of the dissertation is devoted to reviewing of the main stages of M.Antonovych's formation as the future conductor and the study *Byzantine choir's* history of creation and activities under his leadership in 1951–1991 on the basis of the materials of M.Antonovych's archives and the archive of the *Byzantine choir*, which are stored at the Institute of Church Music of the Ukrainian Catholic University (Lviv). The main factors that influenced the formation of Miroslav Antonovych as a conductor and future leader of the *Byzantine choir* are: the acquisition of Hirmologion and the introduction of folk group polyphonic singing; studying and singing in a choir under the direction of Dmytro Kotko at the Small Seminary in Lviv; participation in the Choir of the Association «Lviv Boyan» and in Mykola Kolessa's «Studio Choir», a vocal ensemble under the direction of Yevgen Kozak; work at the Lviv Radio Committee. One of the sources of the formation of the performance concept of the *Byzantine choir* was Antonovych's vocal education in the class of O. Bandrivska at Lviv Higher Music Institute named after M. Lysenko and the experience gained during his work on opera stages, which influenced the methodology of his work as a vocal educator with singers of the choir. Antonovych's individual lessons of singing were an important factor of professional growth of choir singers during four decades of his work with the *Byzantine choir*. Myroslav Antonovych's performance and methodical foundations, and, consequently, the performing concept of the team he led also had a significant influence on his connections with professional opera singers, in particular, with Myroslav Skala-Starytsky.

The *Byzantine choir*, created for the purpose of performing the songs of the Byzantine rite in worship, broadly presents Ukrainian spiritual music tradition – from the ancient Kyiv singing to the religious music of Ukrainian composers of the XX century. The education of participants of the choir included lectures on history of church singing, theoretical instructions, practical

classes on vocals, translations and explanations of the content of the lyrics, learning the correct pronunciation. However, M. Antonovych managed to convey to the Dutch singers the most important thing – the deep essence of Ukrainian music, its Ukrainian spirit . The uniqueness of the *Byzantine choir* is in the fact that for the first time in the history of European performing, the effect of maximal closeness to the traditional prototype of the execution of Ukrainian liturgical works by foreign performers, namely Dutch, had been achieved in it's activity. The choir sound was brought so much closer to the real sound of the Ukrainian choral singing of the liturgy in the natural context, that sometimes it was impossible to distinguish it from the real one. In the first years of his activity, the choir supplemented its repertoire with spiritual and folk songs and began an active concert activity. The repertoire of the *Byzantine choir* consists of two main directions – liturgical works of the Byzantine rite and Ukrainian folk songs. Performed folk songs, processed by Ukrainian composers, namely variations created by M. Antonovych, and original works of Ukrainian composers, written in the spirit of folk songs. The collective also performed works of Western European composers. An important place in the repertoire of the *Byzantine choir* is taken by the creative heritage of M. Antonovych, which contributed to the popularization of Ukrainian folk heritage and the spread of Ukrainian culture.

The **third part** of the dissertation analyzes the *Byzanthine choir's* performance of liturgical music by M. Antonovych in the context of European choral performance of the second half of the 20th century and the aesthetic and stylistic concept of performing the liturgy of the Byzantine rite from the point of view of the historically informed performance. This section deals with two main traditions of Ukrainian liturgical performance, which M. Antonovych and his team tried to preserve and revive, namely, the Kyiv liturgical tradition of singing, and the Galician liturgical tradition of choral singing in the second half of the XIXth – the first half of the XX century. The formation of the sound ideal of the *Byzantine choir* was influenced by the singing traditions of the

Kyiv-Pechersk Lavra, which cultivated the aesthetics of liturgical singing formed during the Baroque period. The cultivation of the laurel singing tradition in the choires of O. Koshits, D. Kotko and J. Kaliszewski contributed to the continuity of the historical experience of vocal choral performing practice. M. Antonovych's artistic ideals were formed under the influence of these outstanding conductors, whose creative work, in turn, relied on knowledge of the ancient Ukrainian tradition of church singing and its characteristic performances.

An equally important tradition, reproduced by Antonovych, was the Galician tradition of liturgical singing of the second half of the XIXth – the first half of the XX century. It has became an example for Antonovych's reconstruction of a holy liturgy, in which the Kyiv singing, the works of composers of the «Golden Age» and Przemysl School and the Samoil singing were traditionally combined. In the performance of the *Byzantine choir*, as in the Galician city liturgy of this historical period, the Kyiv and Galician traditions were harmoniously combined.

The section explores the concept of the *Byzantine choir* from the standpoint of historically informed performance. It is proved that the Byzantine choir's activity corresponds to all the main methodological principles that had been formed within the direction of historically informed performance, and therefore it should be considered in the parameters of modern methodological coordinates.

The *Byzantine choir* became a vivid event in the history of choral performance due to its founder and conductor M. Antonovych, who formed its performing concept on the basis of a deep knowledge of Ukrainian liturgical singing traditions and the individual methodology of work with the choirs.

Key words: Byzantine choir, Myroslav Antonovych, musical aesthetics, liturgical singing, Byzantine rite, Catholic rite, historically informed performance.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Лазаревич Є. Мирослав Антонович як вокаліст та вокальний педагог Візантійського хору. *Мистецтвознавство*: Вісник Прикарпатського національного університету ім. В. С. Стефаника. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 30-31 (Ч. ІІ). С. 129-134.
2. Лазаревич Є. Естетико-стилістичні засади виконання Візантійського хору Мирослава Антоновича з погляду історично інформованого напрямку. *Українська музика*: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Ч. 3 (25). С. 76-86.
3. Лазаревич Є. Літургійний спів «західної» традиції: естетичний аспект та проблема музики в сучасній літургії. *Музикознавчий універсум*: Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Вип. 40. С. 106-118.
4. Лазаревич Є. Концертне виконання давньої релігійної музики з погляду «історично орієнтованого виконавства». *Музикознавчий універсум*: Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. Вип. 41. С. 248-261.
5. Лазаревич Є. Музична теологія Західної Церкви в сучасній історіографії. *Українська музика*: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. Ч. 1 (27). С. 11-18.

Статті у зарубіжних періодичних виданнях

6. Lazarevych I. Zachodnia i wschodnia tradycja wykonawcza śpiewu sakralnego: aspekt estetyczny. *Kwartalnik Młodych Muzykologów Uniwersytetu Jagiellońskiego*: czasopismo naukowe. № 31 (4/2016). Kraków, 2016. С. 5-21.

Статті у збірниках наукових статей

7. Лазаревич Є. Витоки вокальної традиції Візантійського хору Мирослава Антоновича. *Українська музика*: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. Ч. 1. С. 144-150.
8. Лазаревич Є. На пошану Мирослава Антоновича. *Українська музика*: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2012. Ч. 1 (7). С. 128-130.
9. Лазаревич Є. Мирослав Антонович і Мирослав Скала-Старицький. *Українська музика*: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2012. Ч. 2. С. 147-160.
10. Лазаревич Є. Візантійський хор з Утрехту: до історії створення. *Українська музика*: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Ч. 2 (24). С. 15-21.

ЗМІСТ

ВСТУП..... 16

Розділ 1. ТРАДИЦІЇ ДАВНЬОЇ САКРАЛЬНОЇ МУЗИКИ ЗАХІДНОГО ТА СХІДНОГО ОБРЯДУ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XX СТ.: ПРОБЛЕМАТИКА, ЕСТЕТИКА, ІСТОРІОГРАФІЯ 25

1.1. Історіографічний огляд: література, опубліковані та рукописні джерела 25

1.2. Естетичні засади виконавства церковної музики східної традиції..... 37

1.3. Літургійний спів західної традиції: естетичний аспект 48

1.4. Виконання давньої релігійної музики з погляду *історично інформованого виконавства*: методологія, завдання, інституції 62

Висновки до розділу 1 76

Розділ 2. МИРОСЛАВ АНТОНОВИЧ ЯК ТВОРЕЦЬ ВИКОНАВСЬКОЇ ПАРАДИГМИ *ВІЗАНТІЙСЬКОГО ХОРУ*..... 78

2.1. Освітній універсум як основа диригентської діяльності М. Антоновича 78

2.2. Методологічні засади організації *Візантійського хору* та формування його жанрово-стильового образу..... 86

2.3. Виконавські проблеми хорового співу крізь призму епістолярної дискусії Мирослава Антоновича з Мирославом Скала-Старицьким.... 97

2.4. Стилістичні особливості літургійного і концертного репертуару *Візантійського хору* та творчої спадщини М. Антоновича..... 113

Висновки до розділу 2 132

Розділ 3. ВИКОНАННЯ ЛІТУРГІЙНОЇ МУЗИКИ *ВІЗАНТІЙСЬКИМ ХОРОМ* В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст..... 135

3.1. Києво-Печерський лаврський спів як звуковий ідеал *Візантійського хору*..... 135

3.2. Виконавські традиції хорів О. Кошиця, Д. Котка і Я. Калішевського і їх продовження у практиці *Візантійського хору*..... 141

3.3. Галицький літургійний спів кінця XIX – початку XX ст. у виконавській практиці *Візантійського хору*..... 151

3.4. Діяльність *Візантійського хору* з погляду *історично інформованого виконавства*..... 158

Висновки до розділу 3 168

ВИСНОВКИ 171

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 177

ДОДАТКИ..... 196

ВСТУП

Актуальність теми. *Візантійський хор* Мирослава Антоновича – унікальне явище у європейському музичному виконавстві другої половини XX ст., його діяльність відіграла особливу роль у збереженні традицій українського літургійного співу у період, коли в Україні внаслідок ідеологічних заборон ця традиція була штучно перервана. Хор був організований у 1951 році в м. Утрехт (Нідерланди) для співу в богослужіннях візантійського обряду, що й визначило його основну місію – збереження традицій українського літургійного співу в західному світі. Впродовж 1951–1991 років хор виконував за кордоном українську літургійну музику – від середньовічної сакральної монодії до творів українських композиторів, а також обробки українських народних пісень, авторські твори самого М. Антоновича та твори західноєвропейських композиторів. За чотири десятиліття діяльності хор мав понад 1500 виступів (літургій та концертів), з них близько 1000 в Нідерландах і понад 500 у країнах Західної Європи та Північної Америки. Завдяки діяльності *Візантійського хору* українська літургійна музика та народні пісні у його виконанні прозвучали у Нідерландах, Бельгії, Франції, Німеччині, Великобританії, Італії, США, Канаді, Швейцарії тощо.

Унікальність *Візантійського хору* полягає у тому, що виховані в іншій виконавській традиції чужоземні, а саме голландські виконавці, добре опанувавши виконавську стилістику української літургійної хорової музики, досягли майже ідентичного її звучання. Один з відомих музичних критиків прямо запитував у своїй рецензії: «Як це можливо, що хор нідерландських аматорів – співаків міг бути так радикально перешколений на слов’янський стиль?», численні іноземні рецензенти постійно підкреслювали «специфічно слов’янський» характер хору, його *українськість*, яка визначила і головні риси його виконавського стилю.

Основним напрямком діяльності колективу був спів у літургії візантійського обряду. Будучи фаховим співаком та музикознавцем, Мирослав Антонович підійшов до виконання літургійної музики не лише як інтерпретатор, а як дослідник і знавець традицій києво-печерського та галицького літургійного співу кінця XIX – першої половини XX ст. Кожне виконання літургійного твору *Візантійським хором* – це не просто творча інтерпретація диригента. Йому передують ґрунтовні дослідження самої музики, естетики та стилю виконання у відповідний історичний період, тривала праця над відтворенням окремих виконавських прийомів, які були їй притаманні, інструктування співаків хору, які не були носіями цих традицій, їх індивідуальне навчання за авторською методикою диригента.

Тому у нашому дослідженні ми розглядаємо виконавську діяльність цього колективу з погляду основних методологічних засад історично інформованого виконавства – виконавського напрямку, який поширюється у другій половині XX ст. в Європі, і метою якого є максимальне наближення виконання до історичного прототипу.

Основні ознаки, які дають право розглядати виконання музичних творів в контексті історично інформованого напрямку є: виконання музики інших історичних періодів, здійснення музикознавчих досліджень, необхідних для визначення елементів виконання, притаманних для відповідного історичного періоду; їх конкретизація; робота над наближенням виконання до історичного звукового прототипу через відтворення визначених під час здійснення дослідження складових, результатом якого має стати цілісне історично достовірне виконання.

Хоч на практиці методологія і методи історично інформованого виконавства в Україні почали впроваджуватися у працю хорових колективів, що спеціалізуються на виконанні барокової музики, виконання українськими хорами давньої церковної музики (наприклад, давньої монодії, літургії київського напіву), спроби відтворення ними втрачених або перерваних традицій в контексті напряму історично інформованого

виконавства майже не розглядалося. Основною причиною багатолітнього відособлення українського виконавства від європейського методологічного дискурсу були історичні умови, що склалися в Україні на той момент, коли в Європі почав розвиватися цей напрям – відродження виконавських традицій давньої релігійної музики з ідеологічних причин було просто не можливим. До сьогодні використовується поняття «відродження традиції», що вважається принципово відмінним від історично інформованого виконання. Проте основні методологічні положення, напрацьовані західною історіографією стверджують: якщо виконавська традиція існувала, але була перервана, і лише через деякий час починає відтворюватися у інший історичний період виконавцями, які не є носіями цієї традиції, а вивчають її за певними джерелами (за звукозаписами, спогадами сучасників тощо), виконання відбувається перед іншою аудиторією, в інших обставинах і зовнішніх умовах, то таке виконання отримує визначення історично інформованого.

Застосування методології напрямку історично інформованого виконавства, що активно застосовується в Європі у другій половині XX ст. розкриває не лише нові грані виконавських можливостей *Візантійського хору*, але саму сутність української літургійної хорової музики, що й зумовлює його **актуальність.**

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах наукової тематики кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності навчального закладу.

Дисертаційне дослідження є частиною комплексної теми № 4 «Розвиток церковної музики від найдавніших часів до середини XX ст.: сакральна музика Сходу і Заходу до Бароко, Галицька музика XIX – початку XX ст.» перспективного тематичного плану Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка на 2014–2019 рр. Тема

дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 4 від 10 грудня 2015 р.).

Мета дослідження – дослідити виконавську діяльність *Візантійського хору* М. Антоновича в контексті напряму історично інформованого виконавства.

Відповідно до поставленої мети, визначені такі **завдання:**

– розглянути естетичні засади виконання давньої хорової релігійної музики західної та східної традиції;

– простежити особливості напряму історично інформованого виконавства, його методологію та завдання;

– виявити основні етапи формування диригентської освіти М. Антоновича та історію створення і виконавської діяльності хору;

– дослідити сольну вокальну діяльність Мирослава Антоновича, проаналізувати методику його праці над вокальною технікою співаків хору, оцінити її значення для зростання професіоналізму хорового колективу;

– проаналізувати репертуар *Візантійського хору*;

– з’ясувати значення взаємин Мирослава Антоновича з відомим українським співаком Мирославом Скала-Старицьким для формування виконавського стилю *Візантійського хору*;

– охарактеризувати особливості києво-печерського лаврського співу як одне з джерел літургійного виконавства *Візантійського хору*;

– встановити внесок О. Кошиця, Д. Котка і Я. Калішевського у формування українського хорового стилю та прослідкувати спадкоємність виконавського стилю *Візантійського хору* Антоновича з виконавською традицією згаданих хорів;

– осмислити галицьку традицію літургійного співу кінця XIX – початку XX ст. і особливості її відтворення у виконанні *Візантійського хору*;

– виявити особливості виконавської діяльності *Візантійського хору* в контексті напряму історично інформованого виконавства.

Об'єкт дослідження – європейське хорове виконавство другої половини XX ст.

Предмет дослідження – естетико-стильові особливості виконавської діяльності *Візантійського хору* в контексті методологічних засад напряму історично інформованого виконавства.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період від київської школи співу XVII ст. до заснування *Візантійського хору* і його подальшої виконавської діяльності в Європі у другій половині XX ст.

Методологічну основу дослідження складають:

– *типологічний* метод, пов'язаний із класифікацією та аналізом спеціалізованих праць українських та зарубіжних дослідників;

– *джерелознавчий* – застосований в процесі розгляду архівних матеріалів, які стосуються діяльності *Візантійського хору*;

– *компаративний* метод – застосований при порівнянні і осмисленні естетичних засад літургійного виконавства у церковній музиці західної та східної Церкви;

– *музикознавчий* метод – для аналізу репертуару *Візантійського хору*;

– *історико-біографічний метод* – при розгляді біографічної складової формування диригентської постаті Мирослава Антоновича і організації ним *Візантійського хору*;

– *аналітичний* метод, застосований у процесі дослідження виконання української богослужбової хорової музики та його аналізу в контексті історично інформованого руху у західноєвропейському виконавстві;

– *індуктивний метод*, що сприяє відтворенню цілісної картини виконання літургії східної традиції *Візантійським хором* на основі аналізу окремих її компонентів – музичних та позамузичних (відтворення характерних зовнішніх елементів, притаманних літургійному обряду східної традиції в цілому).

Теоретичну базу дослідження склали праці:

– *присвячені проблематиці загальної теорії історично інформованого руху у європейському виконавстві другої половини XX ст.* (Б. Багбі, Дж. Батт, Л. Дрейфус, Дж. Керман, П. Ківи, С. Круковський Р. Тарускін, Ч. Розен, Р. Філіп, Б. Шерман);

– *дослідження київської школи співу та літургійному співу східної традиції* (М. Антонович, Д. Болгарський, А. Єрзаулова, П. Козицький, Є. Круглова, Л. Лещук, П. Маценко, Г. Папроцький, О. Цалай-Якименко та ін.);

– *дослідження західної богослужбової традиції виконання давньої релігійної музики* (М. Борнус-Щецинський, З. Возняк, В. Гузєєва, А. Лесовиченко, М. Перес, Ф. Хентшель та ін.);

– *присвячені історії створення та діяльності Візантійського хору, формуванню М. Антоновича як співака і диригента* (О. Бандрівська, М. Бурбан, Д. Вернерт, У. Граб, М. Жишкович, Г. Карась, Ю. Ясіновський);

– *присвячені виконавській традиції хорів О. Кошиця, Д. Котка і Я. Калішевського* (праці М. Антоновича, І. Бермес, Л. Вардзарук, Н. Гребенюк, Г. Карась, Т. Кметюка, О. Кошиця, Л. Пархоменко, Л. Руденко, С. Стельмащука та ін.).

Джерельною базою дослідження є рукописні, машинописні матеріали з архіву Мирослава Антоновича, які зберігаються в Інституті церковної музики Українського Католицького Університету (Львів):

– документи (проекти програм, концертів, офіційне листування, фінансові звіти, списки хористів);

– фотоматеріали, звукозаписи, програми виступів, рекламні буклети до концертів, афіші;

– рецензії на виступи хору в пресі Нідерландів, Німеччини, Франції, та у пресі української діаспори;

– матеріали, що стосуються творчої діяльності хору (ноти, у тому числі твори М. Антоновича та його обробки народних пісень, анотації до творів, та ін.);

– офіційне та особисте листування М. Антоновича, щоденник хору, написаний М. Антоновичем, альбоми, укладені М. Антоновичем, в яких зібрані фотографії, програми пам'ятних концертів *Візантійського хору*, рецензії на виступи хору, вітальні листівки, записники, чернетки.

Більшість перерахованих вище джерел вводиться до наукового обігу вперше.

Наукову новизну дослідження визначає комплексне осмислення естетико-стильових особливостей виконавської діяльності *Візантійського хору* в контексті напряму історично інформованого виконавства.

Відтак у дисертації *вперше*:

– впроваджено до наукового обігу ряд архівних матеріалів, що стосуються історії створення і діяльності *Візантійського хору* (листування, нотатки, щоденники, документація хору, рецензії української та закордонної преси та ін.);

– визначено основні етапи формування вокальної та диригентської освіти М. Антоновича, його кар'єри як оперного співака; досліджено методику праці над вокальною технікою співаків *Візантійського хору*;

– проаналізовано репертуар *Візантійського хору*;

– досліджено виконавську діяльність *Візантійського хору* з позиції напряму історично інформованого виконавства.

Набуло подальшого розвитку:

– з'ясування особливостей києво-печерського лаврського співу як одного з джерел формування літургійного виконавства *Візантійського хору*;

– встановлення спадкоємності виконавського стилю *Візантійського хору* Антоновича із виконавською традицією хорів О. Кошиця, Д. Котка і Я. Калішевського;

– окреслення особливостей галицької традиції богослужбового співу кінця XIX – початку XX ст. у виконанні *Візантійського хору*.

Доповнено:

– виконавську ділянку європейського хорового мистецтва другої половини XX ст.;

– тематичну та репертуарну сферу української музичної культури.

Науково-практичне значення дослідження. Матеріали дослідження можуть використовуватись у розробці навчальних планів, програм та рекомендацій з питань історії, вокальної та хорової виконавської практики викладачів музично-освітніх закладів, духовних семінарій та дяківсько-регентських шкіл, для поглибленого вивчення історії української музичної культури та вокально-хорового виконавства.

Особистий внесок здобувача: вперше проаналізована діяльність *Візантійського хору* М. Антоновича в контексті європейського виконавства другої половини XX ст. та методології напряму історично інформованого виконавства.

Дисертація є самостійною науковою працею. Всі публікації здобувача одноосібні.

Апробація роботи. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка; на стажуваннях в Інституті музикології Ягеллонського університету в межах програми міністра культури і національної спадщини Республіки Польща *Gaude Polonia* (лютий-липень, 2016 р.), наукового стажування на базі Музею історії Польщі в м. Варшава (березень-квітень, 2017 р.), відділу *Artes Liberales* Варшавського університету (травень-червень, 2017 р.), та в Інституті музикології Люблінського Католицького Університету в межах програми Міжнародного Вишеградського Фонду *Eastern Partnership* (жовтень, 2017 р. – лютий 2018 р.).

Основні положення праці розкриті у публікаціях та викладені в доповідях на 8 наукових конференціях: Всеукраїнська науково-практична конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії» (Львів, лютий 2015, лютий 2016, березень 2017), «Антоновичеві читання» (Львів, лютий 2014), X Міжнародна наукова конференція «Гимнографія, сакральна монодія, церковний спів» (Львів, жовтень 2017), V Наукова конференція «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, листопад 2017), Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (Одеса, листопад 2017). Міжнародний науковий форм «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, лютий 2018).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено у 10 одноосібних публікаціях, із них 5 статей у фахових виданнях, визначених переліком ДАК МОН України, 1 стаття в іноземному виданні.

Структура дисертації. Робота складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (186 позицій) та додатків. Загальний обсяг роботи – 226 сторінок, обсяг основного тексту – 176 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ТРАДИЦІЇ ДАВНЬОЇ САКРАЛЬНОЇ МУЗИКИ ЗАХІДНОГО ТА СХІДНОГО ОБРЯДУ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XX СТ.: ПРОБЛЕМАТИКА, ЕСТЕТИКА, ІСТОРІОГРАФІЯ

У розділі розглядаються традиції виконання сакральної музики західного та східного обряду, їх естетичні засади, відмінності та розвиток у другій половині XX ст. Східна співоча традиція, яскравим прикладом якої в українській богослужбовій музиці є києво-печерський лаврський спів, характеризується особливостями самого лаврського напіву, а також стилем його виконання, якому притаманні високий ступінь індивідуалізації окремих голосів, увага до тембрової колористики та емоційна насиченість співу. Натомість, у західній традиції богослужбового співу властивим є уникання індивідуалізації голосів, помірна динаміка, стриманість у вияві емоцій. У другій половині XX ст. сакральна музика західної традиції була широко представлена у концертному виконанні в межах напрямку історично інформованого виконавства, методологія якого активно застосовується у європейському виконавстві.

1.1. Історіографічний огляд: література, опубліковані та рукописні джерела

У підрозділі здійснено огляд історіографії, яка склала теоретичну та джерельну базу дисертаційної роботи. Теоретичну базу **першого** розділу дисертації склали дослідження естетичних витоків церковного співу східної традиції, зокрема київської школи співу як одного з найяскравіших його проявів в історії української музики, естетичних засад сакрального співу західної традиції, та праці, присвячені проблематиці та методології *історично інформованого руху* у європейському виконавстві другої половини XX ст.

Характеристиці особливостей співу Східної Церкви були присвячені окремі праці М. Антоновича [8; 9; 10; 133], Д. Болгарського [21; 22], А. Єрзаулової [40], Л. Лещук [80], Є. Круглової [64], В. Татаркевича / Tatarkiewicz [177; 178] та Г. Папроцького / Paprocki [164; 165], П. Новаковського / Nowakowski [160].

Дослідниця музичних систем Заходу та Сходу А. Єрзаулова вважає, що метою співу східної традиції є єднання з Богом, синергія, ідея про те, що Бог присутній в своїх енергіях і приводить до сприйняття богослужбового співу як ікони небесного ангельського співу, натомість в основі музики західної традиції лежить гуманізм, що створює передумови для виникнення музики, в якій аскетизм замінюється художньою творчістю [40, с. 68-69].

За Г. Папроцьким, польським дослідником православної музичної традиції, метою музики в цій традиції є досягнення єдності світу божого і світу людей. А найважливішими властивостями церковного співу православної традиції, за Д. Болгарським, є ангелогласність, богоданість та богонатхненність, у ньому сильніше проявляється особливе, індивідуальне, особистісне. Л. Лещук у своїй монографії «Неоціненний скарб: Український церковний спів як феномен духовної культури» [80] звертає увагу на те, що виключення інструментальної музики з її специфічними можливостями і використання в церковній музиці східного обряду виключно людських голосів є символічним, оскільки використання виключно голосу як інструменту є ознакою прагнення до зовнішнього вияву глибинних духовних переживань людини. У східній традиції кожна людина через спів мала виразити свою душу, індивідуальність, а не узагальнені прагнення, як це було в західній традиції [80, с. 86].

Найяскравіший вияв в українській музиці співоча традиція Східної Церкви знайшла у давній традиції київського лаврського співу, яка була певним поєднанням ірмолойного і всенародного співу. Важливі ознаки стилю київського співу розкриває О. Цалай-Якименко у своїй монографії

«Київська школа музики XVII століття» [121], та Д. Болгарський у дисертації на тему «Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури» [22].

Західна традиція церковного співу та її відмінності від східної розглядаються в працях таких музикознавців як Ф. Хентшель / Hentschel [146], А. Лесовиченко [79], В. Гузєєва [38], О. Круглова [64], З. Возняк / Woźniak, М. Борнус-Щицінський / Bornus-Szczyciński, М. Перес / Peres [89; 136; 166], Й. Валошек / Waloszek [211; 181; 182], К. Поппер / Popper [168], Е. Хінц / Hinz [147; 148], М. Новацький / Nowacki [159] та ін.

Трактати Св. Августина як джерело формування західної музичної естетики в одній зі своїх статей розглядає німецький музикознавець Ф. Хентшель. На його думку, трактати «De Ordine», «De libero arbitrio», «De Musica» Св. Августина – це не лише тексти з математики, або з естетики, всі вони мають також метафізичне, теологічне значення, та зробили значний вплив на формування догматів Західної Церкви, у тому числі й на музичні закони Церкви. Так, розповсюдженість цих трактатів впродовж багатьох століть сприяла укріпленню в західній музичній традиції естетичних уявлень про раціональність та вимірюваність музики, та «математичність» західної музичної естетики [146, с. 7].

Дослідник західного музично-культового канону А. Лесовиченко виділяє та аналізує різні рівні канонічного узагальнення, які знаходять втілення у стилі виконання церковних піснеспівів західної традиції, а саме: загально світоглядний принцип, що визначає логіку канонічної організації; канон теологічно-філософської екзегези; догматичний канон; літургічний канон; канон просторово-часової організації богослужіння; образно-семантичний канон культової художньої творчості; образно-семантичний канон кожного з видів мистецтв; формотворчі канони різних видів мистецтва або синкретичних комплексів; конкретно-технологічний канон, вибір окремих виразових засобів [79, с. 10-11]. За А. Лесовиченко, на кожному з цих рівнів проявляються відмінності у світогляді, богословському

вченні, догматиці, богослужбовій практиці Західної та Східної церкви, саме вони є джерелом тих відмінностей, які можна спостерігати у церковному виконавстві.

На думку В. Гузєєвої, через те, що у Західній Церкві співали не завжди зрозумілою для слухача латинською мовою, музично-історичний розвиток у ній найвиразніше проявляється саме в доборі інструментального складу, отже, і різниця між періодами в історії розвитку інструменталізму в межах західноєвропейської традиції церковної музики є однією з найсуттєвіших характеристик різних історичних періодів, що є принциповою відмінністю порівняно зі східною традицією, де панівне значення мали слово та людський голос [38, с. 134]. Як зазначає дослідниця О. Круглова, сакральному співочому мистецтві важливим виразом традиції є манера співу. Якщо в українській співочій традиції вона посідала важливе місце, то на Заході будь-які прояви індивідуальності впродовж багатьох століть переслідувались Католицькою Церквою, постійно робились спроби її уніфікації, внаслідок чого функція співака постійно обмежувалась і у другій половині XX ст. повністю зникла з літургійної свідомості католиків. Саме тоді «всі вокальні прийоми, у яких проявлялась життєва енергія виконавця, були свідомо вигнані з церковного співу, запідозрені в тому, що вони можуть дати місце вираженню світської матеріальності і слугувати спокусливим носієм гордині співаків» [64, с. 6].

Дослідники сучасного стану церковної музики Західної Церкви М. Борнус-Щицінський [140] та З. Возняк [185] у своїх публікаціях критично аналізують ситуацію, яка склалась в західній церковній музиці у другій половині XX – на поч. XXI ст. Вони засуджують такі явища, як зменшення ролі кантора, відмова громад від присутності органіста, звичка вірних на окремих парафіях співати всю літургію, що зменшує можливості добору якісного репертуару, перетворення літургії на концерт, заміна співу електронними органами [185, с. 167-168], все частішу відсутність музики в літургії та навіть застосування магнітофонних записів як єдиної форми

присутності музики в літургії [140, с. 89]. Всі ці фактори призвели у підсумку до появи напрямку реконструкції григоріанського хоралу і давньої літургії в цілому в межах історично інформованого виконавства, а церковна музика західної традиції від другої половини XX ст. перейшла в область концертного виконання, і в ній представлена була ширше, ніж в самій літургії.

Разом з розвитком напрямку історично інформованого виконавства з'являється ряд наукових та музично-критичних праць, присвячених проблематиці виконання давньої музики, його методології, аналізу самого напряму як явища та дослідженням виконавської практики у його контексті. Найчастіше у цих працях музикознавці звертаються до питань термінології, мотивів виконавців, доцільності, художньої вартості спроб конкретних реконструкцій давніх творів, деякі з них ставлять під сумнів саму можливість історичної достовірності у виконавстві тощо.

Серед найвпливовіших музикознавчих праць з цієї проблематики варто назвати монографії Річарда Тарускіна / Taruskin «Текст і акт: Есе про музику і виконавство» [176], Роберта Філіпа / Philip «Записи давньої музики і музичний стиль» [170], Петера Ківи / Kiva «Автентичності: філософські рефлексії про музичне виконавство» [151], Джона Батта / Butt «Граючи з історією» [142], Джозефа Кермана / Kerman «Розглядаючи музику: проблеми музикознавства» [150], статті Чарльза Розена / Rosen «Шок давнини» [171], Бернарда Шермана / Sherman «Всередині давньої музики: бесіди з виконавцями» [174], Лоренса Дрейфуса / Dreyfus «Давня музика, захищена від своїх ентузіастів: теорія історичного виконавства XX століття» [144], Коліна Ловсона/ Lawson, Робіна Стовеля / Stowell «Історичне виконання музики: вступ» [156], Гейнса Бруса / Bruce «Закінчення давньої музики» [141], Джона Рінка / Rink «Виконавська практика» [169], Бенджаміна Багбі / Bagby «Рефлексії про образ музичних коренів» [135] та ін.

В музичному виконавстві другої половини XX ст. слово «автентичність» часто застосовувалось щодо виконань, у яких використовуються автентичні інструменти, відтворюються вокальні техніки та контекстуальні умови виконання музики інших історичних періодів.

Починаючи від 1960-х рр. значно зросла кількісно аудиторія прихильників руху «автентичного» виконавства, записи та концерти таких виконань стали найбільш затребуваними у публіки, рух став дуже впливовим і викликав палкі дискусії як серед вчених і музичних критиків, так і серед виконавців. Ці дискусії часто виходили за межі питань виконавської практики до ширших історичних, естетичних та філософських узагальнень. Дискусії привели до відмови від використання терміну «автентичність», натомість почали використовуватися такі визначення як «рух ранньої музики», «історично орієнтоване», «історично інформоване» виконавство.

Найпалкіші дискусії виникали щодо естетичних засад всередині самого напрямку історично інформованого виконавства. Найбільш впливовим критиком був Річард Тарускін – музикознавець, який є також професійним виконавцем на віолі да гамба і диригентом ренесансного хору. Р. Тарускін критично аналізує термінологію [176, с. 90-95], яка використовувалась виконавцями і музикознавцями другої половини XX ст. для позначення руху виконавства давньої музики. Так, Американське Музикознавче Товариство послуговується терміном «історично свідоме» виконання (historically aware), Нью-Йоркський концертний цикл «Music Before 1800» в своїх буклетах вживає термін «історично відповідне» виконання (historically accurate), на конференції в м. Оберлін (штат Огайо, США) найпопулярнішим було визначення «історично інформоване» виконання (historically informed). На думку Р. Тарускіна, поява цих визначень лише помножує непорозуміння як серед дослідників, так і серед практиків, оскільки провокує дискусії на тему, яке виконання, в такому

випадку, є «несвідомим, невідповідним і непоінформованим, або поінформованим погано» [176, с. 92-93].

Джозеф Керман пропонує термін «контекстне» виконання як «аксіологічно нейтральне значення» (value-free substitute), яке передбачає виконання давньої музики з максимальним відтворенням умов, в яких вона виконувалась у сучасний їй історичний період, однак цей термін стосується виключно зовнішніх умов виконання, не торкаючись виконавських засобів та стилю звучання музики. Р. Тарускін вважає застосування цього поняття ще більш парадоксальним з огляду на те, що більшу частину музики, створеної до 1800 року, ми зараз слухаємо в концертному залі, в непритаманних для неї умовах, а отже поза контекстом [176, с. 93].

Найбільш палка і тривала дискусія розгорнулась довкола терміну «автентичне виконання», який Дж. Керман називає «зловісним терміном, який викликав нескінченну жовчність» [150, с. 192]. На думку Бернарда Шермана цей термін почали застосовувати до виконання давньої музики за аналогією його застосування в музикознавстві, коли йдеться про приписування авторства, де термін «автентичний» позначає авторство того чи іншого композитора, а неавтентичний твір є підробкою. Результатом дискусії щодо термінології стало те, що термін «автентичність» стосовно виконання, як і багато інших термінів на позначення руху відродження давніх виконавських стилів і технік, почали використовувати в лапках, таким чином демонструючи обізнаність з його специфікою [173, с. 167].

На думку Р. Тарускіна, прагнення «автентичності», такої, якою вона виглядає в настановах музикознавства, веде до знищення виконавства давньої музики взагалі, і якщо всі диригенти та виконавці прагнутимуть уникати будь-якого критичного аналізу свого виконання з точки зору сучасних музикознавчих уявлень про їх відповідність історичному прототипу так, як до цього прагнуть більшість прихильників автентичності, то така «автентичність» «не варта ні своєї назви, ні поважної дискусії» [176, с. 95], оскільки вона ніяк не сприяє глибшому розумінню

виконуваної музики, а лише знищує творчість, намагаючись уникнути будь-якої критики.

Терміном «історична правдоподібність» послуговується англійський хор «The Tallis Scholars» під керівництвом Петера Філіпса/Phillips, на думку якого одним з основних завдань сучасних хорів є виконання давньої музики більш якісно, ніж вона виконувалась у свій історичний період. Так, в XIV ст. не було достатньо можливостей для експериментів із складом голосів, тому обирали найбільш доступний, тоді як сучасні хори можуть залучати жінок до виконання партій сопрано та ін. Хорові колективи XX-XXI ст. свідомо застосовують такі новації з практичних міркувань, як, наприклад, хор Девіда Вульштана / Wulstan «Clerkers of Oxenford», який від заснування впродовж п'яти років складався виключно з чоловічих голосів, однак згодом керівник колективу виявив, що завдяки спеціальному голосовому вишколу жінок можливо досягнути бульш відповідного, на його думку, звучання. На думку Р. Тарускіна, такий метод є невиправданим, оскільки Д. Вульштан не чув звучання хорів сімнадцятого століття, музику якого він виконував, і тому не міг знати, яке виконання і який вишкіл голосів дасть найбільш близький до оригінального звучання звуковий образ: «Це був витвір двадцятого століття, а не шістнадцятого. Однак в якийсь спосіб це повинно було видаватись за історичну реконструкцію» [176, с. 95-96].

Дискусії навколо руху виконавства давньої музики не обмежувались лише питаннями термінології. Впродовж другої половини XX ст. хвилю критики викликала будь-яка наступна теорія або навіть припущення виконавців, яке б стосувалося історичної достовірності виконання.

Аналізуючи критику з цього питання, Бернард Шерман виокремлює три групи критиків:

1) тих, хто ставить під сумнів можливість історичної достовірності. Критики цієї групи вважають, що давню музику неможливо виконувати так, як це робилось у відповідний їй історичний період;

2) тих, хто розмірковує про її доцільність. Представники цієї групи намагаються відповісти на питання, чи є історична достовірність достатньо вартісною метою, щоб її собі ставити;
3) тих, хто досліджує мотивацію виконавців. Критики третьої групи розглядають причини популярності руху історично інформованого виконавства у другій половині XX ст. та мотивацію виконавців [173, с. 167-169].

В підсумку музикознавчих дискусій у працях Р. Тарускіна [176], Р. Філіпа [170], П. Ківи [151], Дж. Батта [142], Дж. Кермана [150], Б. Шермана [174], Л. Дрейфуса [144], Б. Багбі [135] та інших музикознавців виокремилися головні прикмети історично інформованого виконавства, що містять обов'язкові складові досягнення історичної достовірності звучання, зокрема, здійснення ґрунтовних наукових досліджень виконуваної музики, виявлення всіх її обов'язкових елементів та зовнішніх умов виконання, подальша робота над їх найбільш точним відтворенням та ін.

Другий розділ дисертації присвячений огляду основних етапів формування диригентської майстерності М. Антоновича та дослідженню історії створення та діяльності *Візантійського хору з Утрехту* під його керівництвом у 1951–1991 роках на основі матеріалів архіву М. Антоновича, переданих ним у 2001 році до Інституту церковної музики Українського Католицького Університету (Львів). У складі цього архіву присутній блок матеріалів до історії діяльності *Візантійського хору*, згромаджених М. Антоновичем впродовж чотирьох десятиліть його діяльності, а саме:

1) документи (проекти програм, концертів, офіційне листування, фінансові звіти, списки хористів);

2) фотоматеріали до історії *Візантійського хору*;

3) програми, рекламні буклети концертів (серед особливо цінних варто відзначити програми виступів хору в концертах з видатною українською співачкою Євгенією Зарицькою (1954–1956 р.р.), відомим

тенором-бандуристом Володимиром Луцівим у Вінніпезі (1980 р.), програми концертів у Централ Голі у Вестмінстері (1961 р.) та виступів у Великій Британії до 125-ліття від дня народження І. Франка, 63-річчя проголошення незалежності Західноукраїнської Народної Республіки, 35-річчя Союзу Українців у Великій Британії, 30-ліття *Візантійського хору* (1981 р.), програми виступів хору в Римі та на святкуваннях 1000-ліття Хрещення Русі у Швейцарії, та інші;

4) афіші (серед них афіші до виступу з Євгенією Зарицькою у Страсбурзі від 30 жовтня 1955 року, у соборі Нотр-Дам у Франції від 9 червня 1957 року, концерту в Централ Голі у Вестмінстері від 10 квітня 1961 року та у Філадельфії від 1 листопада 1957 року);

5) рецензії на виступи хору в пресі української діаспори (видання *Шлях перемоги*, *Український шлях* – Мюнхен, *Українське слово*, *Українець-час* – Париж, *Вільне слово*, *Наша мета* – Торонто, *Свобода* – Нью-Йорк, *Гомін України* – Канада-США) та рецензії іншомовної преси, переважно голландської, зокрема, таких видань як *Omhoog, Vleutens Nieuwsblad*, *Stadsblad*, *Nieuw Ulrechts Dagblad*;

6) матеріали творчої діяльності хору (ноти, у тому числі твори М. Антоновича та його обробки народних пісень, анотації до творів);

7) листи та привітальні листівки до *Візантійського хору* та М. Антоновича;

8) щоденники та альбоми, укладені М. Антоновичем, в яких зібрані фотографії, програми пам’ятних концертів *Візантійського хору*, рецензії на виступи хору, привітальні листівки;

9) окрему групу складають звукозаписи (понад 20 позицій платівок, аудіокасет та дисків).

У цьому розділі дисертаційної роботи широко використані статті, присвячені *Візантійському хору* та рецензії на його виступи в пресі української діаспори з архіву М. Антоновича, зокрема, М. Білинської [20], М. Вереса [26], А. Вирсти [28; 29], О. Ждановича [41; 42], Б. Кузя [66],

В. Леника [78], З. Лиська [81], П. Маценка [83], Я. Розумного [92], О. Сірого [96], Т. Терен-Юськіва [117], Ю. Ясіновського [159] та інші.

Джерелом для дослідження репертуару хору є записи його виконання на платівках, аудіокасетах і дисках. За чотири десятиліття діяльності хору під керівництвом Антоновича було записано більше 20 платівок. Повна дискографія *Візантійського хору* на основі звукозаписів, представлених в архіві М. Антоновича, була укладена у 2002 році І. Червінським [122].

Одна з важливих сторінок життя М. Антоновича і, разом з тим, діяльності *Візантійського хору*, пов'язана з його багаторічними взаєминами з видатним співаком Мирославом Скала-Старицьким (1909–1969). Основним джерелом до вивчення цих взаємин є листування М. Антоновича [4; 5; 6] і М. Скала-Старицького [97-112], що охоплює 1946–1969 роки. У проаналізованому листуванні обговорюються проблеми постановки голосів учасників хору, досягнення хору, плани щодо його подальшого розвитку, репертуар, тощо.

Важливим джерелом для дослідження діяльності *Візантійського хору* у перше десятиліття після його заснування є машинописний «Щоденник» [11], який написав М. Антонович впродовж цих років. У ньому він описує процес відбору учасників до хору, перші його репетиції, добір репертуару, поступ у розвитку окремих співаків, виступи хору в різних містах Нідерландів та гастрольні поїздки до інших країн, реакцію публіки та преси на виступи хору, та багато іншого. Якщо «Щоденник» присвячений діяльності саме *Візантійського хору*, то важливим джерелом інформації про М. Антоновича як диригента, його освіти, професійної вокальної кар'єри та інших сторінок його біографії є його власні спогади [7]. Окремим сторінкам діяльності *Візантійського хору* та формуванню диригентської майстерності М. Антоновича присвячені також статті Г. Карась [52; 53], У. Граб [32; 33; 34; 35], Ю. Ясіновського [129; 130; 131; 132] та Д. Вернерта [27].

У **третьому** розділі дисертації, присвяченому аналізу виконання літургійної музики *Візантійським хором* М. Антоновича, та його естетико-стильовій концепції виконання літургії візантійського обряду з погляду *історично інформованого виконавства* давньої релігійної музики, розглядаються дві основні традиції українського богослужбового виконавства, які зберігав та відроджував М. Антонович зі своїм колективом, а саме – київську літургійну традицію співу та галицьку літургійну традицію хорового співу другої половини XIX – першої половини XX ст. Тому теоретичну базу цього розділу склали праці, присвячені київській літургійній традиції співу О. Цалай-Якименко «Київська школа музики «Київська школа музики XVII століття» [121] та Д. Болгарського «Києво-Печерський розспів як церковно співочий феномен української культури» [26], у яких досліджені естетичні засади київського лаврського виконавства. Окремі питання києво-печерського співу розглядаються також у працях П. Маценка [84; 85], Н. Костюк [61], П. Козицького [60], а також у статтях М. Антоновича [8]. У розділі також використані статті, присвячені продовженню києво-печерської традиції співу у діяльності хорових колективів під керівництвом О. Кошиця, Д. Котка та Я. Калішевського (праці М. Антоновича [1; 2], Л. Вардзарук [24], Н. Гребенюк [37], Г. Карась [50; 51], Т. Кметюка [57], О. Кошиця [62; 63], А. Лащенка [76; 77], О. Маркової [82], Л. Пархоменко [48; 87; 88], Л. Руденко [93], С. Стельмащука [116], О.Шевчук [123] та ін.); дослідження галицької літургійної традиції співу (І. Бермес [14; 15; 16; 17; 18], Ж. Зваричук [47], Л. Кияновська [54; 55; 56], Б. Кудрика [65], Л. Мороз [86]) та статті Г. Карась «Феномен Мирослава Антоновича та його «Візантійський хор»: штрихи до портрета диригента» [52], «Церковний спів в інтепретації «Візантійського хору» [53], та У. Граб «Українське у «Візантійському хорі» з Утрехту: до питання спадкоємності виконавського стилю» [35], у яких наголошується на спадкоємності києво-печерської лаврської традиції співу у виконаннях *Візантійського хору* М. Антоновича.

У розділі використані рецензії на виступи *Візантійського хору* у голландській пресі з архіву М. Антоновича, зокрема, В. Борна / Born [139], Й. Россема / Rossem [202], Я. Вейна / Veen [180], К. Звепа / Zwiep [186], Й. Вілбрінка / Wilbrink [184], Г. Тіммермана / Timmerman [179], Й. Россема / Rossem [172], В. Папа / Paap [162; 163], Г. Беля / Belle [137], М. Куйпера / Kuyper [155], Л. Хуста / Hoost [149], П. Муйєна / Muijen [158], ряд статей голландською мовою без зазначеного авторства [114; 138; 143; 145; 161], а також спогади про диригентську діяльність Д. Котка таких авторів як Б. Сокальський, М. Садовський, Г. Когут [39] та спогади М. Антоновича [1].

Таким чином, теоретичну базу дисертаційної роботи склали праці українських та зарубіжних дослідників, присвячені аналізу відмінностей церковного співу східної та західної традицій, проблематиці історично інформованого руху у європейському виконавстві другої половини XX ст., формуванню диригентської мйстерності М. Антоновича, його праці оперного співака-соліста та діяльності *Візантійського хору*, а також аналізу київської лаврської традиції співу, виконавської традиції хорів О. Кошиця, Д. Котка і Я. Калішевського, галицької традиції літургійного співу, та їх впливу на формування виконавського виконавської концепції *Візантійського хору* М. Антоновича. Крім того, у дисертації вперше впроваджено до наукового обігу ряд архівних матеріалів з архіву М. Антоновича, які зберігаються в Інституті церковної музики Українського Католицького Університету (Львів).

1.2. Естетичні засади виконавства церковної музики східної традиції

Джерелом формування західної і східної богослужбової традиції є культ, який базується на догматиці церкви та церковних канонах щодо певних видів мистецтва. Їх роз’єднання почалося з різниці у сприйнятті процесу спілкування з Богом, одним зі способів якого і виступає спів. Саме розходження у відношенні до значимості особистості людини перед Богом

вплинули на появу ключових відмінностей у церковному виконавстві східної традиції.

Звертаючись до виявлення особливостей східної традиції церковного співу, дослідники відзначають ряд засадничих її відмінностей відносно західної моделі виконання релігійної вокальної музики. Головну роль у тому відіграє реалізація принципових світоглядних ідей, продиктованих церковним каноном. В основі цих відмінностей лежать різні шляхи, якими розвивалось богословське вчення, догматика церкви, принципи просторово-часової організації богослужіння, а, відтак, і сакральне мистецтво, у двох гілках християнської церкви – католицькій і православній.

Виконавська традиція формується на основі багатьох факторів, таких як географічне місцезнаходження, загальнокультурні традиції, мова, ментальність, уклад суспільного життя та відношення до питань віри. Відношення до питань віри, догматика церкви мали безпосередній вплив на формування виконавської традиції Сходу і Заходу. Важливе значення для формування цих традицій мала також єдність духовної традиції до розділення церков, що призвело до виникнення у них одночасно багатьох паралельних явищ, які все ж відрізняються за своєю сутністю.

У візантійських церквах співіснували всі мистецтва – монументальна архітектура, мозаїки і розписи на стінах та склепіннях, ікони, обладнання і літургійне вбрання і, разом з тим, обряди, співи, і їх слова і мелодії – все це повинно було приносити естетичне задоволення і через нього підносити душу до Бога.

Як зазначає В. Татаркевич, весь візантійський обряд був пронизаний «містичним матеріалізмом», тому що свої містичні інтенції він реалізовував через матеріальну пишність, провадив до Бога через естетичне пережиття, чим нав’язував до грецької потреби краси і урочистості. На його думку, богослуження були для візантійців тим самим, чим були театральні вистави для греків [208, с. 39].

Дослідниця музичних систем Заходу та Сходу А. Єрзаулова зазначає, що «західне богослов'я бачить небесне як ідеальну модель для земного, а східне богослов'я мислить земне як відображення небесного. Якщо це застосувати до півчого мистецтва, то стане очевидним, що західний зразок музики є лише відображенням ангельського співу, наслідуючи якому він вдосконалюється до ідеального зразка, а східна традиція мислить півчу традицію як ікону ангельського співу, не ідеалізуючи музику земну, це взагалі не музика в строгому сенсі слова, а дещо інше. Звідси суворе відмежування у східній традиції співу від музики, чого ми не побачимо в західному богослужінні. Іконність співу східної церкви принципово відрізняється від музики» [40, с. 63]. Отож у богослужбовій традиції західної церкви ангельський спів є взірцем, досягнути який людина не може, натомість у східній традиції спів у храмі є подобою ангельського співу, у даному випадку він виконує ту ж функцію, що й ікона – підносить людину від земного до небесного. У східній традиції джерелом музики вважали ангельський спів, яким ангели прославляють Бога на небесах.

За Генриком Папроцьким, польським дослідником православної музичної традиції, суть музики в цій традиції «зводиться до невтомного прагнення до небесного архетипу, з метою досягнення єдності світу божого і світу людей. Так, літургійна музика є одним зі способів подолати стан падіння і відновити втрачену єдність. Роль літургійної музики можна порівняти з роллю ікони. Ікона зображає реальність іншого світу, а літургійна музика так само є подоланням «важкості матерії». Творці теорії «співу подібного до ангельського» роблять акцент на те, що літургійна музика повинна істотно відрізнятися від так званої «світської музики». Інакше вона не створить реальності іншого світу і гармонії космосу» [164, с. 86].

В основі східної півчої традиції лежить ідея синергії – єднання духовної енергії людини з божественними енергіями через молитву та богослужбовий спів. Цей процес не може включати використання чогось

зайвого, у тому числі музичних інструментів, оскільки вимагає великого ступеня молитовної зосередженості.

Ідея синергії була обґрунтована у вченні одного зі східних отців церкви Григорія Палами (1296–1359), після затятих суперечок якого з носієм західної богословської традиції монахом Варламом (1290–1348) і розійшлися шляхи східної і західної молитовної і, відповідно, співочої традиції.

Метою співу східної традиції є єднання з Богом, синергія, ідея про те, що Бог присутній в своїх енергіях і приводить до сприйняття богослужбового співу як ікони небесного ангельського співу, натомість музика західної традиції послуговується лише енергетичним потенціалом людини: «Синергійний процес, – пише А. Єрзаулова, – став сутністю східного богослужіння, а гуманізм основним змістом західного, і якщо східна традиція розглядає синергійність як іконність, західна модель іконність замінює наслідуванням і уявою. Тому процес синергійності є необхідною умовою існування богослужбового співу, що зберігається в богослужбовій практиці Східної Церкви. Гуманізм створює передумови для виникнення музики, в якій аскетизм замінюється художньою творчістю» [164, с. 68-69]. Зіставлення понять синергійності і гуманізму дає ключ до усвідомлення сутності тих відмінностей, які спостерігаються у богослужбовому виконавстві західної і східної традиції до наших днів.

На думку дослідника києво-печерського лаврського співу Дмитра Болгарського, найважливішими властивостями церковного співу православної традиції є ангелогласність, богоданість та богонатхненність. На перший план тут виходить ідея спільного співу людей і ангелів. В основі музичного канону православної церкви, який дослідник вважає «логосом культури», лежить визнання людської іпостасі, таємниці людського буття в мистецтві, відчуття присутності вищого світу в земній реальності, тоді як «богословська думка західної церкви від самого початку пішла шляхом недооцінки глибини особистості і змішання понять природи і іпостасі»

[25, с. 25]. Звідси, в рамках традиційної для східного обряду творчості сильніше проявляється особливе, індивідуальне, особистісне, і особливе домінує над всезагальним.

В основі походження церковного виконавського стилю та канону, що його формує, лежить поняття ментальності. Той чи інший виконавський стиль виникає як результат відображення ментальності нації чи індивіда, яка є способом мислення, певною призмою, крізь яку людина бачить світ і себе у цьому світі [125, с. 149]. Церковний виконавський стиль є явищем передусім ментального порядку, оскільки він пов'язаний з людською свідомістю і слугує створенню певного духовного стану. Виконавське мистецтво, що несе у собі певний духовний стан, відображає характер, той чи інший спосіб мислення нації чи індивіда, діє на слухачів на світоглядному (пропагує догмати віри, втілює церковний канон) та на психічному рівнях (викликає певні почуття, рефлексії).

Однією з суттєвих світоглядних відмінностей українців є сприймання дійсності насамперед серцем, орієнтація на почуття у сприйнятті довколишнього світу. Сприйняття світу крізь призму філософії серця зустрічається у творах багатьох українських письменників, зокрема, Івана Вишенського, Григорія Сковороди, Миколи Гоголя, Пантелеймона Куліша, Тараса Шевченка.

Одним з важливіших джерел появи і усталення філософії серця в українському світогляді є візантійська патристика, у якій, зокрема, пропагувався такий спосіб молитви, за якого досягалось зведення розуму в серце. Серце, згідно з вченням отців східної церкви, є внутрішнім центром людського єства. Перебування у стані такої молитви розкриває його духовну сутність, розкриває якості людини як іпостасі, особистості, а не лише як частини загального. «Людина, яка досягла цього образу молитви, – пише Д. Болгарський, – починає перетворювати довколишній світ, випромінювати з преображенного розуму і очищеного серця промені благодаті, які оживляють всесвіт і накладають відбиток на всю

життєдіяльність людини і, звичайно, на її спів» [25, с. 25]. Звідси ідея богонатхненності співу і прагнення до вияву особистих духовних переживань, вияву індивідуальності у церковному співі східного обряду.

Найяскравіший вияв музична традиція Східної Церкви знайшла у давній традиції києво-печерського лаврського співу, яка була певним поєднанням ірмолойного і всенародного співу, канонічного богослужбового співу та народного мелодичного відчуття, зорганізованість деталей та форми цілого та емоційна виразність співу, відповідна до змісту співаного тексту [22, с. 1]. Окрім багатоголосного викладення і своєрідного напіву, цей спів відрізнявся також особливою естетикою його виконання ченцями Києво-Печерської лаври, яка відрізнялась складом (чоловічі голоси з 4-х груп, численність співаків, та альти-канонархи), впевненим, ритмічним, голосним виконанням, що справляло на слухачів враження масивності та простонародності [22, с. 30].

Звертаючись до причин великого впливу києво-печерського літургійного співу на слухачів у порівнянні зі співом у католицьких богослужіннях, Олександра Цалай-Якименко підкреслює його «монументальну епічність з лірико-драматичною образністю» і принципову відмінність від музики «католицької та унійної конфесій, у яких використовували нерідко бездушну, як вважали в Україні, гру на інструментах (орган), і тому основу їхнього фіґурального співу становила музична лексика саме інструментального типу» [121, с. 37]. Відзначаючи різницю між музикою богослужінь католицької та православної конфесій, О. Цалай-Якименко підкреслює значення музичної, емоційної виразності для останньої, які відкривали невідомі дотого «можливості поглибленого єднання з Божественною сутністю через музично-емоційний екстаз – катарсис» [121, с. 28]

Важливі ознаки стилю києво-печерського співу розкриває Єпифаній Славинецький у своєму трактаті «О пінії божественном» (1652–1654), протиставляючи цей стиль російському тристрочному співу. «Наведене у трактаті протиставлення *гудущого, несогласного* дисгармонічного звучання

тристрочних співів та *яснозрачного*, акордового, метроритмічно організованого *київського співу* розкриває перед нами не стільки естетичні засади самого автора, як окреслює стилістичні норми партесного співу з України, того співу, який авторові доводилося так гаряче відстоювати перед *безумними хулителями*» [121, с. 239], – зазначає О. Цалай-Якименко.

На сторінках свого трактату Славинецький доводить думку, що потрібно «щоб голоси мали *согласіє* (гармонічне узгодження голосів) та творили *умильне, тихе, яснозрачне* звучання, тобто лагідне, «з повагом», у повільному русі й «прозоре» за своєю фактурою, отоді проступатиме в хорі виразова сила божественного тексту, виявиться гармонія слова і музики» [Цит. за: 121, с. 239].

В роздумах автора трактату можна виокремити чотири основні позиції, що стосуються стильових особливостей києво-печерської лаврської школи співу:

1) усвідомлення взаємозв'язку церковної і народної музики, відсутність протиставлення професійного мистецтва народному. Аналізуючи трактат, О. Цалай-Якименко наголошує на тому, що «подана у схемах звукова база є основою не лише для церковної музики (тобто професіонального хорового співу), але й для *мирських* пісень (світських народних мелодій). З цього зауваження стає зрозуміло, що сучасники – київські музиканти – не тільки не протиставляли професіональне мистецтво народному, а навпаки, чітко усвідомлювали взаємозв'язок цих видів музичної творчости» [121, с. 294]. У такій позиції Єпифанія Славинецького дослідниця вбачає «відверту настанову діячів музичної культури України на реальну взаємодію народного та професіонального, не ізоляцію цих видів творчості, а навпаки, їх контакти та взаємодію» [121, с. 294]. Таку ж тенденцію дослідниця відзначає і в підручнику «Наука всея мусикії» невідомого автора, у якому вправи з сольмізації насичені народнопісенними інтонаціями, і у пізніших рекомендаціях Миколи Дилецького, який закликає запозичати зі світських пісень мелодії для партесних творів;

2) існування двох видів києво-печерського співу, перший з яких – поєднання голосів з однаковими мелодіями, імітація, яка, на думку Єпифанія Славинецького є характерною рисою «мусикійського» співу, другий – одночасний спів хором звуків і тих самих слів, хорове чотириголосся, яке є загальнопоширеним багатоголосним складом. На відміну від розуміння співу у російській традиції того часу, він підкреслює значення басу як фундаменту акордових послідовностей, звертає увагу на ладове забарвлення акордів і поділяє акорди на «печальні» та «радостні». Автор наголошує на тому, що саме спів, у якому панує акордова узгодженість голосів, приваблює людей до церкви: «Прекрасні хорові композиції [гармонізації] компонуються для того, щоб світські люди, які приходять до церкви заради слухання хорового співу, одержуючи від нього насолоду, поступово піднімались би і до розуміння досконалого [імітаційного] багатоголосся, навчаючись музиці на слух – серцем і розумом» [Цит. за: 121, с. 293]. Акордова злагодженість, метроритмічна організованість, яснозвучність виступають у трактаті як основні стилістичні норми українського партесного співу;

3) контакти української музики із західноєвропейською. На думку О. Цалай-Якименко саме завдяки цим контактам «не дивно, що автор трактату «О пінії» говорить про акордово-гармонічне та імітаційне багатоголосся як про загальнопоширений, улюблений і вдомашнений в Україні професіональний хоровий спів» [121, с. 291];

4) роздуми про рівноправність вокальної та інструментальної музики: «Для читачів трактату в Росії, – пише О. Цалай-Якименко, – було незвичним зближення, а тим більше ототожнення понять пініє (вокальна музика, єдино дозволена у східнохристиянській Церкві) та мусикія (інструментальні ансамблі, які переслідували навіть у побуті). Автор бажає допомогти читачеві сформувати широкий погляд на музичне мистецтво, зруйнувати негативне ставлення до інструментальної музики та виробити

до неї таке ж позитивне ставлення, як узвичаїлося стосовно музики вокальної» [121, с. 288].

Особливо цікавим є порівняння києво-печерського хорового співу зі злагодженим звучанням інструментальних ансамблів, Єпифаній Славинецький наводить асоціації звучання хорових голосів з трубами, гуслями, флейтами тощо. Акордова злагодженість та краса звучання цілого у виконанні інструментальних ансамблів виступає в трактаті як ідеал звучання, до якого мають наближатися церковні хори.

Змальовуючи ідеал звучання церковного хору, автор розповідає про свої враження нібито від почутого у храмі інструментального ансамблю. У цей храм він хоче привести і свого читача: «Хотів би привести вас у таке місто, якщо б це було можливо, – пише він, – де побачив би і ти, як всілякі скрипки і всілякі флейти звучали так прекрасно і в такій злагоді, як ніби одна душа: це пісня ангелів і архангельського владику веселить» [Цит. за: 121, с. 288]. У звучанні інструментального ансамблю автора приваблює гармонійне і красиве звучання ансамблю, яке у його трактаті виступає як одна з найважливіших умов естетичного та етичного впливу музики на слухача.

Наводячи як приклад досконалий києво-печерський спів, Славинецький визначає характерні ознаки, йому притаманні. Хоровий спів, на його думку, повинен бути таким, щоб голоси були акордово узгоджені, а звучання щоб було лагідним, спокійним і прозорим (*умильно, тихо, яснозвучно*). Тоді виразно проступатиме у співі образність словесного тексту» [Цит. за: 121, с. 289].

Ідеєю києво-печерського співу було створення відчуття предстояння перед Богом і усвідомлення його величі, а також створення можливостей для самопізнання, самоусвідомлення і досягнення духовних вершин людиною, яка молиться. На думку Д. Болгарського, вплив цього співу на слухача настільки сильний, що у наш час «відродження духу церковної співочої традиції Києво-Печерської лаври може слугувати справі

відродження особистості: вільної, мислячої, творчої, яка любить свій народ і свою історію» [25, с. 31].

Важливим фактором формування пріоритету змісту співаного тексту в богослужіннях східної традиції було те, що в церкві співали зрозумілою сучасникам церковнослов'янською мовою (на противагу латинській мові у римо-католицькому обряді). Словесний текст багато у чому визначав музичну форму піснеспіву, його мелодику та стиль виконання: «Слово, зодягнене в озвучені шати (спів), йдучи від несхибного потрактування щирого і відкритого до Бога серця, не давало, по великому рахунку, можливостей не адекватного потрактування сакральних текстів, на відміну від західноєвропейської не зрозумілої для загалу латинської мови служби, чи впровадження інструментальної музики з її специфічними можливостями» [80, с. 76], – пише Лариса Лещук. Чуттєвість у співі східної традиції виконувала функцію наближення догматики віровчення до слухачів і сприяла кращому її засвоєнню.

На формування відмінного світогляду на Сході, на думку дослідниці, впливали також особливості території, на якій розвивались ця культура. Споглядання величності простору степової зони справило певний вплив на формування світосприйняття і характеру українського народу. Тому українська культура і ментальність, за Л. Лещук, були підготованим ґрунтом для сприйняття пишності візантійського обряду та його музичного втілення, яке ввібрало у себе багатство орієнтальних культур [80, с. 74]. Так, характерною особливістю візантійського мистецтва було строге його підпорядкування суворим церковним канонам, де відкидалося усе, що суперечило настановам отців церкви. Йому притаманні такі риси, як аскетизм і суворість у сакральному живописі і, водночас, піднесеність грецьких церковних піснеспівів, містеріальність богослужіння і трактування храму виключно як місця молитовного спілкування людей з Богом.

Виключення інструментальної музики з її специфічними можливостями і використання в церковній музиці східного обряду виключно люд-

ських голосів є символічним, оскільки використання голосу як інструменту є ознакою прагнення до зовнішнього вияву глибинних духовних переживань людини. У східній традиції кожна людина через спів мала виразити свою душу, індивідуальність, а не узагальнені прагнення, як це було в західній традиції. «Церковний спів – синтез і підсумок творчої потуги великої кількості високоталановитих і, що важливо, високодуховних співців-творців (отже самобутній дар голосу) з надзвичайним відчуттям Слова (недаремно має місце характеристика декотрих з них як поетів)» [80, с. 86]. Так, використання голосових тембрів як одного з основних засобів музичної виразності києво-печерського співу виникло як протиставлення західній традиції, де в різних частинах літургії поперемінно з хором використовувався орган, на якому нерідко виконувались без участі хору цілі частини меси, а пізніше були введені ансамблі струнних і духових інструментів [38, с. 132-133].

На думку дослідниці Олени Круглової, естетичному ідеалу барокового вокального звуку відповідає м’який, повітряний звук та легкий природній тембр голосу, а саме барокове вокальне виконавство передбачало велику творчу свободу, оскільки нотний запис був умовним і давав можливість для художнього прояву творчого обдарування виконавця, «співаки самостійно забарвлювали і колорували різноманітними видами прикрас основну канву нотного тексту» [64, с. 4-5]. Всі ці естетичні засади барокового вокального виконавства так чи інакше перегукуються з виконавською естетикою лаврського співу того ж історичного періоду, що наштовхує на думку про взаємопов’язаність цих явищ.

Значною відмінністю західної і східної виконавської естетики є відношення до тембру, і до ролі людського голосу у вокальному виконавстві загалом. У західній сакральній бароковій вокальній музиці вибір тембрових барв, як і багато інших засобів виконавської виразності, визначається афектом, натомість у східній вокальній традиції гра тембрів слугує основним засобом впливу на емоційну сферу слухача. Виконавство

східної традиції стало лабораторією пошуків тембральних засобів. У західній традиції перевага надавалась пошукам нових інтонацій і прийомів інтонування на основі мистецтва риторики, сформувалась система риторичних фігур, яка у прагненні до сили вираження в XVII-XVIII ст. привела до утворення теорії афектів, «на основі риторичних принципів, афекти необхідно було передавати різними інтонаціями голосу. Відповідно, саме від конкретного афекту залежали різні динамічні, темпові, артикуляційні і орнаментальні деталі виконання» [64, с. 6]. В межах цієї виконавської естетики на перший план виходить риторична фігура, ритм та інтонація, які є прямими виразниками слова. Так, слово, зміст залишаються в центрі уваги обох виконавських традицій, а засадничі їх відмінності полягають у відношенні до засобів виконавського втілення цього змісту.

Таким чином, особливості співочої традиції Східної Церкви, найяскравішим зразком якої в українській церковній музиці є києво-печерський лаврський спів, знаходимо на різних рівнях – на рівні обумовленого світоглядом церковного канону і догматів віри, які формують канони сакрального мистецтва, а відтак, музичний та музично-виконавський канон, на ментальному рівні, який проявляється в стилі виконання, на рівні індивідуальних особливостей голосів виконавців та ін. Що стосується традиції сакрального хорового співу, на перший план тут виходить реалізація засадничих світоглядних ідей, пов'язаних з вченням Східної Церкви, які сформували головні естетичні засади співного мистецтва православної церкви.

1.3. Літургійний спів західної традиції: естетичний аспект

Музична естетика Західної Церкви є результатом інтелектуальної роботи теологів і теоретиків музики впродовж кількох століть. У трактатах Святого Августина (354-430 рр.) та його послідовників на Заході формуються протилежні до вчення отців Східної Церкви світоглядні та

мистецькі принципи, в яких переважає прагнення до інтелектуального осягнення істини та пізнання Бога через психологічні рефлексії.

Одними з основних джерел формування музичної естетики західної традиції були музичні трактати Святого Августина, до яких впродовж багатьох століть зверталась Західна Церква для обґрунтування настанов щодо музики в літургії [124]. Найбільш знаним з-поміж цих джерел є трактат Августина «De Musica», основне твердження якого, – «Прекрасне радує через число», – лягло в основу музичної естетики Західної Церкви.

Праці Августина можна вважати фундаментом, на якому вибудовувалась вся музична естетика церковної музики Західної Церкви впродовж багатьох століть, і продовжує впливати навіть на сучасні процеси, які відбуваються в області літургійної музики.

У трактаті найбільшу увагу Августин приділяє питанням співвідношення числа, рівності, ритму і краси. Він підкреслює, що всюди, де нам подобається ритм, він пов’язаний з певною рівністю, в межах якої ритми є лише розширенням цієї рівності – основного співвідношення ритмічних тривалостей, а саме повторення ритмічного відрізка [Цит. за: 146, с. 5]. Це означає, що ритми приємні для слуху настільки, наскільки вони можуть бути зведені до рівності, тобто рівність є ключовою властивістю ритму в процесі його сприйняття.

На думку німецького дослідника Франка Хентшеля, «теорія Августина може бути застосована до майже всієї музики, навіть до сучасної, яка так само музика дотримується регулярності метру і радує через ритми в межах цих метрів, а отже, так само радує через число» [146, с. 5]. І навіть з самого вислову «Прекрасне радує через число», бачимо, що Августин бере до уваги не тільки ритми, а вплив цих ритмів («радує»). Отже, в праці Августина аналізується сприйняття краси у ритмі через числові співвідношення, які в кінцевому рахунку, зводяться до рівності. Ф. Хентшель пояснює цю теорію в порівнянні з геометричними фігурами: «точне коло існує виключно як ідея, вона не існує матеріально, оскільки

будь-який матеріал репрезентує округлість, строго кажучи, нерівномірно. Те ж саме і з рівністю» [146, с. 5], яка може не відчуватись в процесі сприйняття, однак, вона існує, і лежить в основі музики.

Трактат «De Musica» є надзвичайно багатогранним. Це не тільки текст з математики або з естетики, він має також метафізичне, теологічне значення. Порівняно з філософами античності, Августин іде ще далі, на прикладі музики демонструючи не тільки існування платонівських ідей, але й існування Бога. Він виводить доказ існування Бога зі своїх ритмічних спостережень, і стверджує, що, оскільки ми маємо ідею рівності, ніколи не зустрічаючи її в реальному житті, повинен існувати Бог, який дає нам цю ідею. Естетичний приклад сприйняття музики і рівність використовується в трактаті для більшої зрозумілості з огляду на його навчальну мету: «Трактат Августина, – зазначає Ф. Хентшель, – не присвячений цілком музичній естетиці, він звертається до неї тільки щоб продемонструвати те, що виходить за рамки музичного інтересу. Ось чому ніколи неможливо було прийти до висновку, що музика в трактаті Августина мала лише математичне, метафізичне або навіть богословське значення» [146, с. 6].

В трактаті «De Ordine», написаному незадовго до трактату «De Musica», Августин поділяє всі існуючі елементи на раціональні та нераціональні. Такі елементи, як, наприклад, тембр звуку, є нераціональними. Він вводить тему музики, починаючи з поезії, де так само важливий ритм читання, а не звучання окремих літер, і пояснює, що, незалежно від того, як ви вимовляєте «а» – довго або коротко, не це є предметом науки. Саме тому Августин виключає питання тембру з теорії музики, тому що воно не може бути вирішене раціонально, тобто з наукової точки зору. Саме тому в «De Musica» Августин не розглядає його [146, с. 8]. Раціональними є тільки ті елементи, які мають dimensio або modulatio. Тобто лише ті елементи, які можуть бути предметом вимірювання, відносяться до раціонального аспекту чуттєвого сприйняття: «Терміни Августина добре вибрано, – зауважує Ф. Хентшель, – слово

dimensio відноситься до metior, mensura, а слово modulatio відноситься до modus, що також означає вимір. Визначення musica як «scientia bene modulandi» підкреслює важливість вимірюваності і раціональності. Коли Августин сказав, що прекрасне радує через число, він мав на увазі особливий вид прекрасних об'єктів – «haec ... pulchra», а саме ритмічну красу, яку можна вирахувати» [146, с. 7].

В трактаті «De libero arbitrio», написаному між «De Ordine» і «De Musica», Августин говорить: «Ви побачите, що будь-які фізичні об'єкти радують вас, і будь-що, що спокушає вас через тілесні відчуття, засноване на числі» [Цит. за: 146, с. 7]. Хоч це і не означає, що інші елементи не існують або не мають великого естетичного значення, Августин у своїх трактатах концентрується на вимірюваних, раціональних елементах музики, він доводить, що навіть відчуття, які здаються ірраціональними, в кінцевому рахунку, засновані на числі.

Певною мірою, зосередження Августина в трактатах «De Musica», «De Ordine» та «De libero arbitrio», а також розповсюдженість саме цих його трактатів, впродовж багатьох століть тільки сприяла укріпленню в західній музичній традиції естетичних уявлень про раціональність та вимірюваність музики, та «математичність» західної музичної естетики.

Боецій (бл. 480 – 524 рр.), хоч і жив на століття раніше, в питаннях естетики був близький до Августина, і так само до античної естетики. Естетика Боеція продовжує давній «піфагорійський мотив», згідно з яким краса базується на формі, пропорції, числі. Те, що він схилявся до математичних поглядів в естетиці, було природнім, оскільки він займався музикою, яка найбільш піддається числовому трактуванню, і віддавна пов'язана з піфагорійською філософією. Здобутий в музиці погляд на красу він переніс на інші сфери, так само на природу, як і на мистецтво. Він твердив, що джерелом краси є співвідношення частин. Фактично, ці речі не були новими, заслуга Боеція полягає в тому, що він переказав основний зміст античної естетики наступним століттям. Ці заслуги він поділяв з

Августином, який так само представляв красу як співвідношення частин, однак Августин розумів це співвідношення швидше якісно, натомість Боецій передав цю ідею в кількісній, математичній формі [208, с. 77].

Якщо Східна Церква питання музичної естетики розглядала переважно у працях святих отців в богословському контексті, Західна Церква розглядає музику передусім як науку, яка стає предметом обговорення переважно в теоретичних трактатах.

Одним з ідеологів Західної Церкви вважається Варлаам Калабрійський (1290–1348), автор понад десятка творів з критикою ісихастів, більшість з цих творів були знищені в 1341 р. після відповідної постанови Константинопольського собору. Його дискусія з ідеологом Східної Церкви Григорієм Паламою (1296–1359), певною мірою, стала вирішальною для формування двох відмінних церковних доктрин, початком поосібного розвитку традицій в подальшому, та формування двох різних мистецьких, у т.ч. музичних, церковних канонів.

Церковний канон є засобом реалізації світоглядних уявлень, а богослужбове хорове виконавство – один із способів відображення релігійного канону в художній формі. Тож вибір окремих виконавських засобів передбачає ідейну, передусім богословську, осмисленість використання того чи іншого прийому.

За концепцією дослідника західного музично-культового канону А. Лесовиченка, західноєвропейський культовий канон являє собою «комплекс кодифікованих піснеспівів, який склався у процесі відбору мелодій для ортодоксальної літургії, відповідних духу важливіших світоглядних положень католицизму, які мінімальним чином піддаються варіантній трансформації і є основою для створення багатоголосних композицій культового призначення» [79, с. 25]. З даного твердження випливає, що світоглядна ідея, яка його формує, знаходить своє втілення лише у доборі музичного матеріалу для богослужіння, або ж у прийомах його компонування. А. Лесовиченко виключає можливість застосування поняття

канону у дослідженні виконавського аспекту, оскільки «реально звучащий музичний матеріал, не зафіксований в нотному тексті, не може бути строго канонічним, оскільки несе в собі риси простої фольклорної традиції» [79, с. 27].

Однак, на нашу думку, саме комплекс релігійних настанов, які являють собою цілу світоглядну систему, наділили західний виконавський церковний стиль тими властивостями, які і донині визначають його особливості. Серед них варто назвати спів з опорою на інструментальний супровід, уникання індивідуалізації голосів хору, помірність динамічної градації, стриманість у вияві емоцій при виконанні церковної музики. Кожна з цих ознак має свою історію виникнення і усталення в церковно-співочій практиці західної церкви, і своє богословське, догматичне і канонічне підґрунтя. Виконання з дотриманням цих виконавських засад дозволяє слухачеві сприймати канонічну систему комплексно – від вихідних принципів до конкретних прийомів виконання богослужбової хорової музики.

Трансформації на кожному з наведених А. Лесовиченко рівнів канонічного узагальнення так чи інакше знаходять втілення у стилі виконання церковних піснеспівів. Він виділяє такі рівні як:

- загально світоглядний принцип, що визначає логіку канонічної організації;

– канон теолого-філософської екзегези, який передбачає відмінності в богослужбовій практиці;

– догматичний канон – реалізація канону теолого-філософської екзегези на рівні релігійного інструктування;

– літургічний канон – спосіб нормативізації культових актів; канон просторово-часової організації богослужіння;

– образно-семантичний канон культової художньої творчості;

– образно-семантичний канон кожного з видів мистецтв;

– формотворчі канони різних видів мистецтва або синкретичних комплексів;

– конкретно-технологічний канон, вибір окремих виразових засобів [79, с. 10-11].

На кожному з цих рівнів проявляються відмінності у світогляді, богословському вченні, догматиці, богослужбовій практиці Західної та Східної церкви, саме вони є джерелом тих відмінностей, які можемо спостерігати у церковному виконавстві.

Звідси, в рамках традиційної для східного обряду літургійної творчості, порівняно з канонічною західною сильніше проявляється особливе, індивідуальне, особистісне. В канонічній творчості західної церкви, навпаки, сильніше всезагальне, хоча особливе і навіть індивідуальне теж присутнє. Розходження у богословській думці призвели до формування двох різних канонів, в межах яких розвивалось і церковне виконавство: «Як сила натягнутої тятиви залишається у стрілі, яка летить, так логос культури, її сутнісне ядро залишається у способі музичного висловлювання» [Цит. за: 25, с. 23], – писав В. Медушевський. Західно-європейська ментальність і світогляд характеризуються схильністю до раціональності, точності, окресленості. Одним з джерел цих ознак є антична філософія. В культовій музиці західної церкви ці риси проявились в акцентуванні уваги на розвитку музичних форм та технічному вдосконаленні інструментів. Історія розвитку церковної музики західної традиції є насамперед історією пошуків нових музичних форм та нових інструментальних тембральних поєднань.

Важливим фактором формування пріоритетів акцентування уваги у західній культовій музиці на формах, а в українській – на змісті співаного тексту, була незрозумілість для слухачів західної церкви латинських текстів. Жанр «німецької» меси, яка у рамках католицького богослужіння дозволяла виконувати піснеспіви зрозумілою вірянам німецькою мовою, отримує розповсюдження лише у другій половині XVIII ст., є різновидом

низької меси і виконується тільки у будні дні (missa bassa). У неділю та святкові дні виконується латинська меса (missa solemnis). Створення певного настрою для молитви, що визначається змістом тексту, за західноєвропейським каноном, суперечить самому призначенню жанру.

В перші століття християнства західна півча традиція сильно залежала від грецької, однак пізніше в ній утворюється самостійна сформована система співу західної традиції – григоріанський спів, який став джерелом і ключовою позицією для наслідування при подальшому розвитку церковної музики. На його основі пізніше (від IX ст.) сформувалось західне багатоголосся.

Ренесанс (бл. 1450–1600 рр.) став періодом розвитку поліфонії, розвитку форм церковної музики західної традиції, а особливо мотету та меси. У цей час розвивались різні музичні школи та стилі, в яких вдосконалювались різні форми контрапунктної техніки, а також були закладені основи гомофонного стилю та мажоро-мінорної системи. У вокальній поліфонії переважаючим стало чотириголосся, але в поліхоральному стилі вокальні ансамблі включали більше голосів: 5, 6, 8, 12, і навіть 24. В церковній поліфонії переважав стиль а-капела, однак все більш важливу роль в церковній музиці почала відігравати музика інструментальна [178, с. 67-77]. В католицьких костелах в різних частинах літургії поперемінно з хором все частіше почав використовувався орган, на якому нерідко виконувались без участі хору цілі частини меси, а пізніше були введені ансамблі струнних і духових інструментів, які могли замінити голоси при виконанні мотетів і псалмів. Така тенденція особливо посилилась у XV-XVI ст. [38, с. 132-133]. На думку В. Гузєєвої, саме в доборі інструментального складу найвиразніше проявляється різниця між періодами в історії розвитку інструменталізму в межах західноєвропейської традиції церковної музики. Так, на ранньому етапі Бароко переважали духові інструменти, а з середини XVII ст. визначальна роль надавалась інструментам струнно-смичкової групи [38, с. 134].

У сакральному співочому мистецтві важливим виразом традиції є манера співу. Вона є складнішою до вивчення і, тим більше, до точного відтворення історично достовірного звучання в сучасних умовах. Якщо в українській співочій традиції вона посідала важливе місце, то на Заході будь-які прояви індивідуальності впродовж багатьох століть переслідувались католицькою церквою, постійно робились спроби її уніфікації, внаслідок чого функція співака постійно обмежувалась і у другій половині XX ст. повністю зникла з літургійної свідомості католиків [64, с. 5]. Саме тоді «всі вокальні прийоми, у яких проявлялась життєва енергія виконавця, були свідомо вигнані з церковного співу, запідозрені в тому, що вони можуть дати місце вираженню світської матеріальності і слугувати спокусливим носієм гордині співаків» [64, с. 6]. Майже упродовж всього століття такі тенденції були домінуючими. У 80-ті рр. XX ст. Марсель Перес виступає за те, щоб репертуар церковних піснеспівів «сприймався не лише як набір мелодій, але передусім як звук, як спосіб використання голосу в інтересах ритуалу» [64, с. 6].

Досліджуючи давню літургію, вивчаючи сутність західної традиції через співпрацю зі спільнотами, які живуть нею досі, працюючи над виконавською реконструкцією домініканської традиції з колективом «Bornus Consort», знаючи сучасну літургію як західних, так і східних церков та всі літургійні настанови Католицької Церкви, дослідник григоріанського співу Марцін Борнус-Щицінський описав проблемні питання музики в католицькій церкві у своїй статті «Чому костел перестає співати?» [140, с. 89-102]. Порівнюючи стан західної та східної музичних традицій, він приходить до висновку, що східні церкви «мають свою традицію, а ми є на правильному шляху, щоб не мати ніякої» [140, с. 89].

За 40 років практики в католицькому костелі М. Борнус-Щицінський ствердив, що існує два типи дві музики, не пов’язані між собою – перший підлягає естетичним та емоційним критеріям, другий тип – церковна, яка не зобов’язана відповідати цим критеріям: «Я вже звик до думки, – пише

він, – що результати моєї праці, поза короткими моментами, презентованими в святині, і слабо зв'язаними з природою літургії, ніколи не будуть служити, швидше за все, моїй церкві. Я пояснив собі, що літургія так змінилась впродовж століть, що музика, що має 700-900 років вже ніколи не буде їй підходити. Єдине, що мене непокоїло, це факт, що в східних літургіях я не бачив подібного роздвоєння» [140, с. 89].

Він звертає увагу на те, що в усіх церквах східного обряду літургія речитована, а не співана, вважається неповною, і так вважали і в католицькій церкві ще півстоліття тому: «Греко-католицька церква, – пише він, – знаходячись від 400 років в унії зі Святим Престолом, зберігає домінуючу роль співу в літургії. Так само присутня на наших землях Автокефальна Православна Церква. Літургія там майже виключно співана, і навіть речитативні фрагменти виконуються розспівно, наповнені чисто музичними засобами, від інтонування з ритмізацією до багатої орнаментації. Просте відчитування літургійних текстів під час служіння було б неприйнятною десакралізацією традиційних формул слова» [140, с. 89].

Порівняно з музикою в католицьких костелах літургійна музика східної традиції досі знаходиться на такому високому рівні, що цілком підходить для концертного виконання: «Спів східних церков настільки відрізнявся від усього, що я знав про нашу традицію, – пише він, – такий дивний, хоча захоплюючий, настільки інший і екзотичний, що, хоча я захоплювався його артистизмом, однак, довіряв офіційній теорії, яка заспокоювала мене таким чином: це абсолютно різні традиції, які не мають спільних коренів. Вони мають свою традицію, а ми свою» [140, с. 89].

Варто зазначити, що якщо у 1960–1970 рр. в деяких країнах Європи (Польщі, Чехії, Словаччині), принаймні, в сільських католицьких парафіях, можна було іноді почути григоріанський хорал, спів меси священиками, співане Євангеліє, то вже у 1990-х рр., та в наш час, ці традиції практично відсутні. Спостерігаючи занепад традиції впродовж півстоліття,

М. Борнус-Щицінський відзначає, що «позбавлена будь-яких критеріїв музика в римо-католицькій церкві […] не тільки стає все біднішою і все більш відчуженою від літургійного дійства – і то у вимірюваний спосіб – але навіть зовсім зникає» [140, с. 89].

Частиною процесу занепаду дослідник вважає також відмову вірних в парафіях від співпраці з органістами, та скорочення співу наполовину, що поступово переходить в повну його відсутність: «Два роки тому, – пише М. Борнус-Щицінський, – я перший раз побачив появу магнітофону як єдиної форми присутності музики на святій месі. Цей останній факт був відзначений в готичному соборі в Лувені (Бельгія), місті відомого католицького університету, що змусило мене до радикальної рефлексії» [140, с. 89].

Причиною занепаду традиції співу під час літургії латинського обряду у другій половині XX ст. вважається, в основному, звичай віруючих брати участь в обряді, в масовості дійства: «Це призводить до того, що, з одної сторони, усуваються виділені групи музичних колективів, в тому числі, професійних, а з іншої сторони, спів достосовується до середньої можливості вірних, тобто якби знижується середній рівень співу. Слабше, зате ширшим колом вірних. Щось за щось» [140, с. 91]. Такий підхід призвів до занепаду музики в церкві, з життя окремих костелів музика в літургії зникла взагалі, і виконується лише в концертах поза літургією.

Латинський вислів Августина «Bis orat, qui bene cantat» («Хто співає, той двічі молиться»), підкреслює велику роль співу в піднесенні людської душі до Бога під час молитви. В центрі духовності сучасної католицької церкви – недільна меса, на яку збирається парафіяльна громада, і якій надається святкове значення [183, с. 215] В часи постійного поспіху і шуму, недільна меса символізує очищення, споглядальний спокій, і місце, де можна почути молитву, співану наживо. Останнім часом нерідко спів замінюється електронними органами і, хоча деякі з них «перевищують

вміння живих», на думку дослідника сучасної західної літургійної практики і священика Збігнева Возняка, вони «можуть використовуватись для навчання співу, але ніяк не в контексті Євхаристії (навіть якщо б не було кому співати)» [185, с. 168].

Занепад церковного виконавства, та, у той самий час, посилене дослідження і публікація григоріаніки в другій половині XX ст. призвели у підсумку до появи напрямку реконструкції хоралу і давньої літургії в цілому в межах руху історично інформованого виконавства, отже, до поширення концертного його виконання за неможливості його виконання в літургії.

У другій половині XX століття в Західній Європі зростає інтерес до вивчення особливостей виконання давньої музики за часів її творення з метою наближення її сучасного відтворення до оригінального звучання. Цей процес формує на Заході інше відношення до давньої музичної спадщини, виникає хвиля відновлення традиційного виконання на основі дослідження самих виконавських прийомів, запозичених з культурного контексту інших епох: «Кожен крок до воскрешення музичного твору однієї з давніх шкіл, – пише Марсель Перес, – означає передусім спробу нового віднайдення прихованої у ньому енергії, для якої нотний запис слугує лише зовнішнім символом. Щоб заключена у цих творах естетика знову ожила перед нами, необхідно брати до уваги всі параметри, поєднання яких необхідне для відтворення відповідних звукових реальностей» [89, с. 1].

Так, щоб проникнути в дух виконуваного твору, почали відтворювати манеру співу, розташування співаків, предмети і жести, використовувані для відліку такту, спосіб, яким структурується пам’ять виконавця, роль світла в ритуалі і т.д. Проводились дослідження взаємозв’язків між музичним виконавством і іншими формами суспільного, культурного і духовного життя певної епохи, місця виникнення і побуту-

вання тієї чи іншої виконавської традиції, проводяться історичні дослідження в області виконавських прийомів.

В сучасній західній літургії існує кілька важливих складових, які мають відношення до музики в літургії – це органіст, хор, спільнота, часто також schola cantorum, або літургійна школа; нерідко в літургії бере участь також інструментальний ансамбль, який складається, як правило, зі струнних або духових інструментів. В деяких костелах всі ці елементи можуть бути присутні в літургії одночасно, в деяких лише окремі з них. Звідси неймовірна різниця ролі музики в літургії навіть між двома костелами одного міста, які знаходяться поряд. Градації можуть бути настільки великі, що в одному костелі виконується виключно речитована літургія, у тому числі в неділю і свята, в іншому може бути органіст і великий інструментальний ансамбль, які перетворюють літургію на концерт.

Важливе значення відіграє постать органіста, який повинен бути людиною з глибоко духовним життям, який знає правила, що стосуються літургії і, разом з тим, має добру музичну підготовку, оскільки «від його внутрішнього відчуття, знань і навичок залежить атмосфера, в якій відбувається найсвятіша містерія віри. Крім свого, він має до диспозиції кільканадцять голосів органу, що дає йому величезні можливості з точки зору оперування барвою звуку і його інтенсивністю» [185, с. 176]. Однак на практиці деякі органісти дотримуються принципу «чим голосніше, тим краще. Усвідомлюючи звуковий потенціал під руками і ногами, а також підсилені мікрофоном, органіст не дає змоги домінувати навіть цілій спільноті, не те що одній людині чи священику. І так триває боротьба всередині літургії» [185, с. 177]. Органісти впроваджують власну ритміку і інтерпретацію пісень, яка не завжди відповідає написаному в нотах, як наслідок, спів з супроводом такого органіста стає просто неможливим. Тому з’являються спільноти, в яких відсутність органіста дуже добре вплинула на стан співу в літургії на противагу тим спільнотам, «де

органіст реалізовує власне уявлення музичної естетики, а людям воно зобов'язане подобатись» [185, с. 169].

У минулому, коли літургія служилась латинською мовою, а єдиним співом Західної Церкви був григоріанський хорал, найважливішою постаттю в музичному житті спільноти був кантор. Від початку служіння національними мовами, роль кантора все частіше переймає органіст. В сучасній літургії роль кантора нерідко також переймає священик, який, хоч і має літургійну підготовку, часто не має відповідної підготовки музичної, а кантор у тому розумінні, як це було раніше, за словами З. Возняка, «є певного роду раритетом в наші часи» [185, с. 178].

Перша schola cantorum, або школа літургійного співу, з'явилась у Середньовіччі, коли в Римі (VI-VII століття) була створена і навчена група співаків для виконання репертуару, властивого літургії [185, с. 179]. В сучасній практиці schola cantorum вкрай рідко виконує свою первинну функцію, тобто виконання строго літургійної музики, це практикується лише в деяких окремих церквах, але «переважно, якщо вона вже існує, то перетворюється на плеяду зірок, а її репертуар базується більше на євангелізаційних піснях, або навіть на світських текстах релігійного змісту. Оснащена гітарами, перкусійними інструментами, та іншими брязкальцями, вона позбавляє храм священного характеру, ламаючи всі норми, що містяться в документах церкви, і ефективно відзвичаює людей від співу» [185, с. 180]. Проблема вбачається у проведенні «музичних розваг» у час служби «замість поваги, підкреслюваної тишею і відповідним співом» [185, с. 180], а для цього члени школи повинні отримати належну літургійну і музичну освіту, зорієнтовану на Євхаристію як центр духовного життя Церкви, а також повинні знати відповідний репертуар співів на цілий літургійний рік та основи теології, а також не забувати про «мету, заради якої ми знаходимося на недільній месі, якою є віддати належну хвалу Богу і відкритись для освячення» [185, с. 181].

Отже, як бачимо, проблемою церкви у XX ст. стала втрата зв'язку з давньою музичною традицією, що вже у другій половині століття почало призводити до відсутності музики в літургії в деяких костелах. На нашу думку, всі ці фактори посприяли тому, що церковна музика західної традиції від другої половини XX ст. перейшла в область концертного виконання, і в ній представлена ширше, ніж в самій літургії.

1.4. Виконання давньої релігійної музики з погляду історично інформованого виконавства: методологія, завдання, інституції

Європейське музичне виконавство у другій половині XX ст. розвивалось в межах двох основних, полярних у своїх поглядах напрямках: представники одного з них досить вільно інтерпретували музику різних епох, та вважали, що виконання навіть давньої музики повинно відповідати смакам сучасної публіки, а також представляти індивідуальність виконавця та його особистий виконавський стиль; інший напрямок – так званий історично інформований, метою якого було максимальне наближення до відповідного історичного прототипу. Історично інформований напрямок створював певну опозицію до мейнстрім виконавства, його представники нерідко засуджували вільні інтерпретації, а свої виконавські концепції будували на основі вказівок композиторів щодо виконання або досліджень різного роду джерел відповідної епохи [153]. З часом сформувалася система методологічних принципів, які на сьогодні встановлюють параметри і ідентифікують історично інформоване виконавство.

Засадничим принципом історично інформованого виконавства є виконання музики інших історичних періодів, відновлення втрачених або перерваних музичних традицій, не властивих для своєї культури історично і часто також географічно. Варто зауважити, що в межах напряму не існує конкретного визначення, наскільки віддаленою історично повинна бути музика, яка виконується. Важливим є те, що музика не має бути характерною для того історичного періоду, у який вона виконується.

Другим принципом історично інформованого виконавства є те, що перед створенням виконавської концепції того чи іншого твору проводиться певна дослідницька робота з метою з'ясування характерних ознак виконання цієї музики у відповідний їй історичний період, оскільки основним завданням напряму є спроба наблизитись до історично достовірного звучання. Цей етап створення виконавської концепції може бути повністю відсутній у виконаннях представників мейнстрім напрямку, де можливе виконання музики будь-якої з попередніх епох у вільній творчій інтерпретації.

Здійснення власного дослідження або ознайомлення з уже існуючими дослідженнями цієї музики створює базу для наступного важливого етапу створення виконавської концепції – визначення характеристик та ознак, притаманних музиці, яку планується виконувати. До характеристик, які визначаються на цьому етапі, належать: епоха, стиль; ідея та призначення цієї музики у відповідний історичний період; зовнішні умови виконання, до яких належать акустичні умови, інтер'єр, освітлення і т. п.; контекст виконання (наприклад, в якій частині богослужіння виконувався твір); який настрій, атмосферу вона повинна була створювати виконувана музика; інструменти, їх будова, склад ансамблю; голоси, їх постановка, принципи звуковидобування, якість голосів, склад виконавців; засоби виразності – темп, динаміка, фразування, тощо. На цьому етапі покроково визначається все, що несла в собі ця музика, коли виконувалась у відповідний їй історичний період, окрім звуковисотності, відтак виконавські концепції представників історично інформованого напрямку є значно складнішими.

Наступним етапом у створенні виконання, наближеного до історичного прототипу, є ментальне та технічне приготування виконавця чи колективу до виконання музики з іншого історичного періоду. Для цього підбирається відповідний склад виконавців, здійснюється робота над єдиною постановкою голосів для всіх учасників колективу, проводиться

робота над досягненням найбільш точного відтворення окремих засобів виразності. Часто виконавці намагаються організувати виконання за відповідних зовнішніх умов та у потрібному контексті, наприклад, відтворити літургію в костелі з читанням латинською мовою та співом григоріанських піснеспівів.

Отже, основними методологічними принципами напрямку історично інформованого виконання є:

1) виконання творів інших історичних періодів;
2) дослідження музики з метою визначення елементів виконання, притаманних для відповідного історичного періоду, конкретизація цих елементів;
3) спроба максимально наблизити виконання до «історичного звукового ідеалу» шляхом відтворення цих елементів, яке повинно привести у підсумку до історично достовірного виконання як комплексу визначених в процесі дослідження та аналізу складових.

Впродовж другої половини XX ст. хвилю критики викликала будь-яка теорія, або навіть припущення виконавців, яке б стосувалося історичної достовірності виконання. Аналізуючи критику з цього питання, Бернард Шерман виокремлює три групи критиків: тих, які ставлять під сумнів можливість історичної достовірності, тих, які сумніваються в її доцільності, і тих, які досліджують мотивацію виконавців [173, с. 167-169].

Критики, яких Б. Шерман відносить до першої групи, вважають, що давню музику неможливо виконувати так, як це робилось у відповідний їй історичний період. Недостатність свідчень про те, як повинна звучати така музика дуже часто призводить до того, що виконавці змушені звертатись до власної уяви та до сучасних музичних уявлень, які можуть суттєво відрізнятись від уявлень попередніх століть через відмінності між сучасним досвідом і досвідом історичного періоду в таких сферах як економіка, політика, релігія і наука. Ці фактори впливають на те, як ми граємо, і як слухаємо музику [173, с. 167].

Іншою перешкодою на шляху до справжнього історичного виконання є сучасні контексти виконання і прослуховування. Слухання музики на CD-дисках, на радіо, і в концертних залах суттєво відрізняється від процесу прослуховування в минулому, такому, як, наприклад, під час церковної служби. Такі контексти, на думку деяких критиків, впливають не лише на відчуття слухачів під час слухання, а й на саму природу виконання. З розвитком звукозапису зросли вимоги до технічної досконалості виконання, його ритмічної точності, ансамблю і певної буквальності виконання написаного. З точки зору сучасної критики, це стало досягненням і перевагою виконавства, однак, з точки зору виконання історично інформованого ці здобутки є неоднозначними, оскільки виконання митців, які виросли в епоху звукозапису, вже ніколи не зможуть бути такими ж вільними у виконанні, як їх історичні попередники [173, с. 167-168].

Наступним поширеним аргументом щодо неможливості досягнення історичної достовірності виконання є те, що композитори писали для аудиторії, досвід і світогляд якої, не тільки в слуханні музики, а й багато в чому, крім музики, відрізнявся від досвіду і світогляду сучасної аудиторії. Сучасні вимоги до якості виконання та виконання, адресоване аудиторії з іншим досвідом і світоглядом, значно обмежують історичну достовірність концертів і виконавців, які працюють в області історичної реконструкції богослужіння. При таких реконструкціях більшість глядачів знають, що вони знаходяться на концерті, метою якого є розважати або повчати публіку, а не на службі, де вони мають брати участь в богослужінні. Більше того, мало хто з глядачів поділяє емоційні або теологічні асоціації, які аудиторії відповідного історичного періоду відчували через конкретні тексти або мелодії григоріанського хоралу.

Цікаві думки у своїй статті висловлює французький виконавець середньовічної музики і дослідник середньовічної пісенної творчості Бенджамін Багбі. У своїй статті «Рефлексії про образ музичних коренів» [135] він намагається з’ясувати, чи взагалі можливо віднайти

корені, або джерела традиції, так, як це намагаються зробити виконавці, які прагнуть до автентичності. Музичну систему він порівнює з рослиною, коріння якої заховане глибоко в землі, але її організм, складений з розгалуженої кореневої системи, повинен мати свій початок, і завжди можна знайти те місце, в якому ця система є довершеною. Однак в музичній системі ситуація є значно складнішою, бо знайти якийсь єдиний початковий пункт в цілій системі, де попередня традиція впливає на наступну, дуже складно. Навіть якщо неможливо осягнути цілу кореневу систему нашої музичної системи, це означає, що перед тим, як виконувати давню музику, ми повинні, спираючись на певні критерії, прийняти рішення, де саме, рухаючись вздовж системи, ми повинні зупинитись.

Але навіть зупинившись в певній точці музичної системи, і намагаючись відтворити музику, яка звучала в цей період, в пошуках інформації про її виконання ми звертаємось до джерел, оскільки ми не були учасниками цієї традиції. Така ситуація склалась досить недавно, оскільки в попередні епохи музична традиція запам’ятовувалась і передавалась виключно усно. У виконавців давньої музики XX ст. відсутня ланцюговість передавання і засвоєння традиції. У цьому є певна слабкість концепції історично інформованого виконавства. Крім того, ті джерела, на які вона опирається, були укладені передусім для сучасників, так, записані мелодії часто просто мали на меті лише нагадати ту музику, яка за ними виконувалась. Часто це лише вказівки звуковисотності, навіть найточніше відтворення якої не дає жодних підстав не лише вважати її виконання автентичним чи реконструйованим, але й історично інформованим, оскільки жодної інформації щодо виразових засобів, стилю музики, виконавської техніки, може просто не міститись в цих джерелах. Більше того, нотоване джерело може містити не розшифровані у наш час позначення, наприклад, орнаментації, і, як результат, навіть сама мелодія видозмінюється, отже, виконується історично недостовірно. Причиною є

брак інформації, історична недоінформованість, або й цілковита неінформованість.

Отже, одним зі слабких місць концепції історично інформованого виконавства є неповність цієї самої інформації і непристосованість доступної інформації для сучасного виконавця: «З нашої перспективи це виглядає так, – пише Багбі, – ніби мусимо наростити плоть на скелети, які нам залишено. Незалежно від того, як сильно хотіли б ми бути «історично інформовані», походимо, однак, з нашого сучасного середовища, з нашими упередженнями і культурним досвідом, які накладатимуть свій відбиток на те, що ми робимо з цими скелетами» [135, с. 8]. Особливо це стосується виконавських технік, стилів, змін, які могли відбутись в нюансах, непомітних, не відкритих у наш час, але важливих і принципових в межах відповідного історичного періоду.

Критики другої групи стверджують, що історична достовірність сама по собі не є достатньо вагомою метою, щоб до неї прагнути, і тому неможна оцінювати виконання за критерієм меншої чи більшої його «автентичності». Вони вважають, що виконання сучасне, неісторичне, є значно кращим вирішенням, оскільки дає простір виконавцеві для творчого пошуку відповідної, на його думку, інтерпретації. Одним з основних аргументів є те, що основне зобов’язання виконавця стосується не композитора, а сучасної аудиторії [173, с. 167].

Сучасна слухацька аудиторія може мати відмінний естетичний досвід, ніж аудиторії відповідних історичних періодів, отже, більш відповідним для них є неісторичне виконання, а для слухання давньої музики «вуха відповідного періоду» не обов’язково були б кращими, ніж сучасні. Так, на думку дослідника Пітера Ківи, сучасні аудиторії можуть зрозуміти давню музику музику в деяких випадках навіть краще [151, с. 214-215].

Критиків третьої групи цікавили, передусім, причини популярності руху історично інформованого виконавства у другій половині XX ст. Основною причиною вони вважають те, що історична практика допомагає

краще зрозуміти музику відповідного періоду. Але критики помітили й інші, більш складні, а іноді і менш усвідомлені мотиви – розчарованість у технічному прогресі, підйом сучасної герменевтики, відчуття відокремлення від минулого та інші.

Найбільш широко обговорюється і дискутується мотиваційна гіпотеза Річардом Тарускіним, який критикує невідповідність між свідомими і прихованими мотивами виконавців давньої музики. У той час як виконавці намагаються використовувати музикознавчі студії, щоб відтворити звучання минулого, він вважає це бажанням створити стиль виконання, який задовольнятиме сучасні смаки, і що саме це й надає історичному виконанню його художньої значимості. За його словами, значно важливіше бути «справжнім голосом свого часу», ніж бути «уявним голосом історії» [176, с. 166].

Іншу мотиваційну теорію представляє дослідник і виконавець Лоренс Дрейфус, який у своїй праці розглядає різні складові процесу виконавської реконструкції, і ними, за його словами є: виконавці (професіонали чи аматори), викладачі, музикознавці, майстри інструментів, самі інструменти, слухачі, репертуар, і, нарешті, «ключі, які відмикають двері до історичної реконструкції: дидактичні трактати, архівні документи, іконографічні і нотні свідоцтва, які становлять підстави для дисципліни під назвою «виконавська практика». Всі ці складові об’єднує, за його словами, ідея автентичності: «якщо існує якась ідея, яка цементує цей збір людей і речей, то це автентичність», – пише він. Автентичність у його праці виступає як ключова ідея, яка повинна бути протиставлена довільності інтерпретації давньої музики, вона «як регулюючий ідеал, автентичність виражає протилежність розквітлому домінуванню індивідуалізму» [144, с. 27].

На думку Л. Дрейфуса, у сучасному виконавстві давньої музики переважає філософське обгрунтування, яке дослідник вважає об’єктивізмом. Наслідком домінування об’єктивізму стало те, що давня музика не залишає собі жодних можливостей для розв’язання позаемпіричних за-

вдань, наприклад, тих, які стосуються емоційної виразності чи змісту твору, тобто тих завдань, без розв'язання яких втрачається сама сутність творення музики.

Деякі критики пов'язують мотиви історичного виконавства зі змінами в сучасному ставленні до минулого. Джон Батт пов'язує підйом історично інформованого руху з рухом за збереження архітектурних пам'яток «Спадщина» («Heritage»). У своїй праці він ілюструє та аналізує конкретні причинно-наслідкові зв'язки між двома цими явищами на прикладі Великобританії та Нідерландів [142, с. 171-217].

Разом з тим, у другій половині XX ст. зростає інтерес до музики інших культур. Деякі музикознавці розглядають це явище у порівнянні з історично інформованим виконавством. В основі такого порівняння зростаюча популярність тенденції, яку етномузикознавець Марк Перлман охарактеризував як «співати пісню когось іншого» – інтерес до освоєння музики іноземних традицій, інших культур, або віддалених історичних періодів [167, с. 118].

З точки зору відродження і фахового виконання давньої літургійної музики рух історично інформованого виконавства, на нашу думку, є особливо цінним тим, що у другій половині XX ст. він був якщо не єдиною, то найбільш професійною формою існування цієї музики. Ті тенденції, які з'явились в межах напрямку – до відтворення середньовічної літургії західної традиції, з виконанням григоріанського хоралу, співом і читанням латинською мовою і т.д., забезпечували альтернативу тому занепаду, який можна було спостерігати в музичному житті костелів того часу. Тож попри шквал критики руху з боку музикознавців, варто відзначити, що в області історичного виконавства давньої релігійної музики західної традиції в другій половині XX ст. він виявився надзвичайно корисним і впливовим, навіть настільки, що його засади у наш час поступово адаптуються і починають практикуватися вже в межах літургії.

Впродовж XX ст. в Європі та Америці було засновано велику кількість інституцій, у яких здійснюються потужні наукові дослідження та численні практичні експерименти в пошуках історично достовірного, «автентичного» виконання давньої музики, пропагуються принципи історично орієнтованого, або історично інформованого виконавства.

Серед найвагоміших інституцій, спрямованих на дослідження і виконання давньої музики варто назвати такі інституції, як: Схола Канторум Базіліенсіс (Schola Cantorum Basiliensis, Базель, Швейцарія); Центр давньої музики в Бірмінгемі (Birminghem Centre for Early Music Performance and Research, Великобританія); Бременська академія давньої музики (Academy for Early Music in Bremen, Німеччина).

Сюди ж можна віднести численні відділи давньої музики в університетах Європи та Америки, які від другої половини XX ст. до нашого часу беруть на себе функції дослідження, виконання давньої музики, готують фахівців відповідного спрямування, а також займаються організацією концертів, майстер-класів та наукових конференцій, присвячених дослідженню давньої музики, серед них Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Musikwissenschaft (Мюнхен, Німеччина); Universität zu Köln, Musikwissenschaft Institut (Кельн, Німеччина); University of Vienna, Department of Organ Research and Church Music, Department of Music Research (Відень, Австрія); Het Koninklijk Conservatorium, Oude Muziek Department (Гаага, Нідерланди); University of Birmingham, Centre for Early Music Performance and Research (Бірмінгем, Великобританія); Stanford University, Department of Medieval Music (Стенфорд, США); Princeton University, Department of Music (Прінстон, США); Université de Montréal, Faculté de musique (Монреаль, Канада); Academia de Música Antiga de Lisboa (Лісабон, Португалія); Zakład Muzyki Kościelnej, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina (Варшава, Польща); Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii (Краків, Польща) та ін.

Все численнішими стають фестивалі давньої музики, які створюють сприятливі умови для співставлення різних інтерпретацій і представлення нещодавно відкритих або не виконуваних раніше творів.

Одним з наймаштабніших фестивалів у світі в другій половині XX ст. стає Фестиваль давньої музики в Утрехті (Festival Oude Muziek Utrecht, 1982–2017 рр., Утрехт, Нідерланди) – десятиденний щорічний фестиваль, під час якого відбувається до двох десятків концертів на день одночасно в кількох історичних місцях Утрехту, переважно в середньовічних костелах, а також в найбільшому концертному залі Утрехту – «Tivoli Vredenburg» [154]. Фестиваль є дуже популярним у світі, квитки на близько 200 заходів під час фестивалю, як правило, є повністю заброньовані задовго до його початку. Фестиваль зосереджений на виконанні музичного репертуару від Середньовіччя до 1750 року. Від 1986 року, окрім самого фестивалю в серпні-вересні організатори проводять серії концертів впродовж року, не тільки в Утрехті, але й на всій території Нідерландів, а зараз також і за межами країни.

В межах фестивалю, окрім концертів, відбуваються наукові симпозіуми, прес-конференції, майстер-класи, а також один з найбільших у світі ярмарок старовинних музичних інструментів та музичних видань.

Відомим є також Фестиваль давньої музики «Пісня Наших Коренів» в м. Ярославі (Польща), заснований керівником колективу григоріанського співу «Bornus Cosort» Марціном Борнус-Щеценським у 1993 р. Відтоді до країни почали щороку з’їжджатись найвідоміші колективи, які працюють в межах історично інформованого руху. Так, за роки праці Борнуса-Щицінського на посаді мистецького директора фестивалю, в Ярославі виступили такі відомі музичні колективи як «Lycourgos Angelopulos» (Греція), «Tropos» (Греція), «Micrologus» (Італія), «Cantilena Antiqua» (Італія), «Confraternita di Sessa Aurunca» (Італія), «Taurus» (Німеччина), «Sequentia» (Німеччина), «Cunfraternia di Santa Croce di Castelsardo» (Сардинія), «Capella Regia» (Чехія), «Russki Lad» (Росія), «Sirin» (Росія),

«Byzantion» (Румунія), «Osanna» (Україна), «Graindelavoix» (Belgia), «Tasto Solo» (Іспанія), «Pavle Aksentijevic» (Сербія), «Bella Discordia» (Австрія), Sakhioba (Грузія), «Ensemble Organum» (Франція), «Le Miroir de Musique» (Швейцарія), «Linnamuusikud» (Estonia), та ряд інших колективів з усього світу.

Діяльність фестивалю в Ярославі не обмежилась лише концертами давньої музики, в межах фестивалю давня релігійна вокальна музика почала звучати в межах обряду, тобто безпосередньо в самій літургії. Тут почали виконувати цілі літургії не лише римо-католицької, а й греко-католицької та православної традицій. Унікальність існування такого фестивалю в Польщі полягає у тому, що, наприклад, григоріанський хорал, музику різних співочих літургійних традицій – наприклад, домініканської, францисканської, салезіанської – вкрай рідко можна було почути в межах реального обряду. Крім того, фестиваль в Ярославі взяв не лише просвітницьку, а й освітню функцію, так, за роки діяльності фестивалю, в його межах було проведено ряд майстер-класів для канторів, диригентів та співаків. В рамках фестивалю неодноразово проводив свої майстер-класи виконавець григоріанського хоралу та керівник ансамблю «Organum» Марсель Перес (Франція).

Окрім виконавців, до фестивалю від самого початку його існування залучалися науковці з різних сфер, чиї дослідження так або інакше пов’язані з історією давньої та народної музики, її виконавством, з історією церви тощо – музикознавці, історики, культурологи, антропологи, теологи, філософи, які мали виступи та дискусії в межах семінарів, організовуваних під час фестивалю.

Серед інших відомих фестивалів давньої музики в Європі варто назвати Nox Illuminata of Schola Cantorum Basiliensis (Базель, Швейцарія), Festival de Música Antigua de Barcelona (Барселона, Іспанія), York Early Music Festival (Йорк, Великобританія), Misteria Paschalia (Краків, Польща),

Mikołaj Radomski Early Music Festival (Радом, Польща), Maj z Muzyką Dawną (Вроцлав, Польща) та ін.

У виконавстві давньої музики на перший план виходять митці, які одночасно є і виконавцями, і музикознавцями, створюються численні музичні колективи, які працюють над вивченням і відтворенням історично достовірного звучання творів давньої музики. Особливого значення набуває діяльність хорових колективів, які спрямовують свої зусилля на відтворення достовірного звучання давньої хорової музики і надання їй такого звукового образу, який вона мала колись. Існуючі колективи, солісти і диригенти, які спеціалізуються на виконанні давньої музики, постійно доповнюють свій репертуар новими творами, які представляють на радіо, телебаченні, а також у вигляді аудіозаписів.

Серед нідерландських хорових колективів, які діяли у XX ст., і продовжують діяти в наш час, варто назвати камерний хор De Amsterdamse Cantorij (1959–2017), м. Амстердам [152]; Het a-capellakoor van Bragi (1968–2017) – акапельний мішаний хор студентського музичного об'єднання «Bragi», заснованого у 1882 році, м. Гронінгем; чоловічий хор Breda's Mannenkoor (1865–2017), м. Бреда; мішаний хор Cantiqua Tilburg (1922–2017), м. Тілбург.

До інших відомих у всьому світі хорових музичних колективів, які сповідують принципи історично інформованого виконавства, належать Studio der frühen Musik (Thomas Binkley, Німеччина), Cantus Cölln (Konrad Junghänel, Німеччина), Ars Antiqua Austria (Gunnar Letzbor, Австрія), Choeur de Chambre de Namu (Leonardo García Alarcón, Бельгія), Westminster Abbey Choir (Simon Preston, Великобританія), Westminster Cathedral Choir (David Hill, Великобританія), UK Oxford Camerata (Jeremy Summerly, Великобританія), Gothic Voices (Christopher Page, Великобританія), Alamire (David Skinner, Великобританія), The Consort of Musicke (Anthony Rooley, Великобританія), Capella de Ministrers (Carles Magraner, Іспанія), Boston Camerata (Joel Cohen, США), Camerata Mediterranea (Joel Cohen, США),

Diabolus in Musica (Antoine Guerber, Франція), Schola Gregoriana Pragensis (David Eben, Чехія) та ін.

Окреме місце у виконавстві історично інформованого напрямку в Європі займають спроби автентичних виконань григоріанського хоралу. Важливу роль відіграє діяльність Міжнародного товариства студій григоріанського співу (Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano), яке сприяє поширенню григоріанської семіології. Як зазначає К. Загнітко, найвпливовішими колективами, які виконують григоріанський хорал відповідно до досягнень дослідників семіологічної школи слід вважати такі колективи як «Gregoriana Monacensis», яку провадить один з відомих німецьких семіологістів Й. Гешль (Німеччина), та «Resupina», створений І. Кестлер (Австрія). Іншими відомим колективами, які працюють в межах цього напрямку є такі німецькі та австрійські колективи як «Berliner Choralschola» (Берлін), «Virga Strata» (Берлін), «Schola Gregoriana Monacensis» (Мюнхен), «Exsulta Sion та Gregoriana» (Фрайбург), «Schola horti paradisi» (Дайдесгайм), «Schola Resupina» (Відень), «Grazer Choralschola» (Грац) [46, с. 162-163].

Незважаючи на те, що українське виконавство здебільшого розглядається ізольовано від європейського методологічного контексту, а виконання давньої української музики вкрай рідко розглядається у просторі європейського виконавства загалом, і в контексті історично інформованого напрямку зокрема, в останні десятиліття в Україні також активно розвивається історично інформований напрямок. Відомими представниками напряму в Україні був Роман Стельмащук (засновник Фестивалю давньої музики у Львові, засновник ансамблю давнього співу «A cappella Leopolis», дослідник виконавства барокової музики [115]); Людмила Капустіна (керівник ансамблю давнього співу «A cappella Leopolis»), Орест Коваль (засновник фестивалю «Bach-fest» в Сумах), Ольга Зосім (керівник ансамблю григоріанського співу «Dominica»), Наталія Хмілевська (керівник вокального ансамблю старовинної музики «Vox animae»), Тетяна Польт-

Луценко (диригент, спеціаліст зі старовинної музики, організатор проектів, найвідоміший з яких «Schola Cantorum Basiliensis в гостях у Національної музичної академії України»), Божена Корчинська (сопілкарка, виконавець барокової музики) та ряд інших. Важливим осередком розвитку історично інформованого напрямку в українському виконавстві є Кафедра старовинної музики Національної музичної академії ім. П. Чайковського, на базі якої сформувалась київська клавесинна школа, засновником якої є Світлана Шабалтіна.

Значну роль у розвитку історично інформованого напрямку в Україні відіграла діяльність Романа Стельмащука, засновника Фестивалю Давньої Музики у Львові та ансамблю «A cappella Leopolis», який виконує середньовічні григоріанські хорали і церковні пісні, програми з творів К. Монтеверді, Г. Шютца, Д. Букстегуде, Ґ. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, церковну музики польських композиторів XVI–XIX ст., церковну та світську музику українського бароко, оперну музику Д. Бортнянського, композиторів Віленської школи (М. Дилецький, Ф. Шеверовский, А. Цибульский та ін.) та ін.

Фестиваль Давньої Музики, заснований Романом Стельмащуком у 2003 році – наймасштабніший в Україні. У ньому беруть участь колективи та солісти, які працюють в межах історично інформованого виконавства давньої європейської музики, з різних країн (Швеція, Швейцарія, Італія, Австрія, Німеччина, Великобританія, Нідерланди, Чілі, США, Угорщина, Чехія, Словаччина, Польща, Литва, Росія, Білорусь, Україна).

Щороку фестиваль присвячується новій тематиці, так, фестиваль проходив під наступними гаслами: «Львів-750» (2006), «З часів Речі Посполитої» (2008), «З часів Гетьманщини» (2009), «Музичний Львів і спадщина Габсбурґів» (2010), «Слідами Львівської лютневої табулатури» (2011), «Похвала Музиці або Львівська Цециліада» (2012), «Церковна музика Речі Посполитої XVII століття. Марцін Мєльчевський і його школа» (2013), «З-над берегів Дунаю» (2014), «Люстро Львова:

мультикультурність міста очима музикантів» (2017) та ін. Фестиваль 2016 р. був присвячений пам'яті його засновника – Романа Стельмащука. Під час фестивалю фахівці з виконання давньої музики виступають в концертах, надають консультації, проводять майстер-класи, що сприяє розвитку історично інформованого виконавства в Україні.

Висновки до розділу 1

У розділі досліджено естетичні засади виконання релігійної музики східної та західної церковних співочих традицій, і їх відмінності. Визначено, що причиною відмінностей у церковному виконавсті обох традицій є світоглядні ідеї та церковний канон Східної та Західної Церкви. Церковний канон є засобом реалізації світоглядних уявлень, а богослужбове хорове виконавство – один із способів відображення релігійного канону в художній формі. Тож вибір окремих виконавських засобів передбачає ідейну, передусім богословську, осмисленість використання того чи іншого прийому.

Особливості співочої традиції Східної Церкви, найяскравішим зразком якої в українській церковній музиці є києво-печерський лаврський спів, особливо яскраво проявляються у його виконавському стилі, який поєднує традиції ірмолойного, хорового і всенародного виконання. Для нього характерні високий рівень індивідуалізації голосів, тісний зв'язок динамічної градації зі змістом співаного тексту, вагома роль тембрових поєдань, емоційна насиченість співу та ін.

Основними рисами естетики співочої традиції Західної Церкви є раціональність, уникання будь-яких індивідуальних проявів співаків у виконавстві, відсутність тембральної колористики, емоційна стриманість, помірність у динаміці. Впродовж XX ст. зв'язок з давньою музичною традицією церковного співу у богослужбовому виконавстві був практично втрачений, що нерідко призводило до майже повної відсутності музики в літургії в деяких костелах. Отже, церковна музика західної традиції

поступово перейшла в область концертного виконання, і в ній представлена була ширше, ніж в самій літургії. Тому особливо цінним з точки зору відродження і фахового виконання давньої літургійної музики є рух історично інформованого виконавства. В останні десятиліття минулого століття він був якщо не єдиною, то найбільш професійною формою існування цієї музики.

Досліджено методологію історично інформованого виконавства, та визначено, що основними його засадами є виконання творів інших історичних періодів, музики втраченої або перерваної традиції, здійснення відповідних досліджень з метою визначення засобів виконавської виразності, притаманних для виконання у відповідний історичний період, і наближення сучасного виконання до його історичного прототипу шляхом відтворення окремих засобів виразності та відповідних зовнішніх умов виконання. Основні положення розділу розкриті у наших публікаціях [71; 74; 157].

РОЗДІЛ ІІ.

МИРОСЛАВ АНТОНОВИЧ ЯК ТВОРЕЦЬ ВИКОНАВСЬКОЇ ПАРАДИГМИ *ВІЗАНТІЙСЬКОГО ХОРУ*

Різнобічна професійна освіта М. Антоновича – музикологічна і вокальна, здобута на кафедрі музикології Львівського університету, Вищому Музичному інституті ім. М. В. Лисенка у Львові та Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка заклала передумови створення і успішної творчої діяльності *Візантійського хору*. Цей розділ дисертаційної роботи присвячений огляду основних етапів формування диригентської майстерності М. Антоновича та дослідженню історії створення та діяльності *Візантійського хору* під його керівництвом у 1951–1991 роках на основі матеріалів архіву М. Антоновича та архіву *Візантійського хору*, які зберігаються в Інституті церковної музики Українського католицького університету у Львові.

2.1. Освітній універсум як основа диригентської діяльності М. Антоновича

Візантійський хор під керівництвом Мирослава Антоновича був організований 1951 року в м. Утрехті (Нідерланди) для співу в українських богослужіннях візантійського обряду, що й визначило його основну місію – популяризацію українського літургійного співу в західному світі. Впродовж чотирьох десятиліть хор пропагує за кордоном українську літургійну музику – від середньовічної сакральної монодії до творів композиторів сучасників М. Антоновича і, разом з тим, українські народні пісні в обробках українських композиторів, обробки народних пісень і авторські твори самого Антоновича та відомі твори західноєвропейських композиторів. Завдяки діяльності *Візантійського хору* українська літургійна музика

та народні пісні у його виконанні прозвучали у Франції, Німеччині, Англії, Італії, США, Канаді, Швейцарії.

Одним із перших важливих факторів, які вплинули на формування у Мирослава Антоновича усвідомлення національного образу українського церковного співу, був період перебування у його стрийка, який був священиком, і служив в одному з селищ Поділля. Тут він на практиці знайомиться з церковним співом, допомагає під час служби, вчиться читати Ірмологіон і засвоює церковні піснеспіви. Отриманий тоді досвід і знання сам Антонович пізніше оцінював як базу, на основі якої він далі міг розвивати й примножувати свої знання в ділянці церковного співу [7, с. 94].

Не менш сильний вплив мало також його знайомство з подільським народним гуртовим багатоголосним співом, що, за його спогадами, «лунав днями по розлогих подільських полях, а вечорами гомонів по вулицях, по різних закутках села та на вечорницях» [7, с. 97]. Пізніше, під час своєї праці з *Візантійським хором*, він приділяє значну увагу українській народній пісні, яка посідає важливе місце в репертуарі хору.

Велике значення для формування професійних навичок М. Антоновича мало його знайомство з відомим диригентом Дмитром Котком в роки навчання у Малій духовній семінарії у Львові, де він співав у хорі під його керівництвом. Особистість Д. Котка як диригента і вчителя справляла велике враження як на його учнів, так і на слухачів, а його основні методи роботи з хором, манеру диригування, виконавсько-інтерпретаційні засади [118] засвоїли ряд його послідовників, серед них М. Антонович, І. Гриневецький, А. Кос-Анатольський, В. Осташевський, які включають до репертуару своїх хорів найяскравіші твори з репертуару хорів Д. Котка, використовують застосовувані ним виконавсько-хорові ефекти тощо.

У своїх спогадах про роки навчання у Дмитра Котка М. Антонович звертає увагу на нову, тоді ще йому невідому інтерпретацію творів, широкий репертуарний діапазон, у якому важливе місце посідали співи

київської традиції, у яких його захоплювали старовинні мелодії зі своєрідною аскетичною строгістю, повнота і гармонійність звучання: «все це було для нас новим, незвичайним, але захоплюючим і при цьому неймовірно рідним» [1, с. 65], – згадує М. Антонович.

Досвід і враження, отримані під час перебування у хорі Д. Котка стали вирішальними для його подальшої диригентської діяльності, оскільки саме тоді М. Антонович почав захоплюватись літургійними співами київської традиції, які посіли ключове місце в репертуарі створеного ним пізніше колективу – *Візантійського хору*. Він включає до репертуару хору найпопулярніші твори з репертуару хорів Котка, наслідує деякі виконавсько-хорові ефекти. У виконанні хорів Д. Котка привертали увагу особливості використання динамічних відтінків, за словами М. Антоновича, Д. Котко відповідно «дозував динамічну наснагу хорового масиву і не дозволяв непогамованих звукових вибухів. І саме ця сконцентрована й опанована енергія, що вирувала в могутніх, але приборканих звукових масивах, робила особливе враження», що створювало уявлення, ніби «з усього того поривалася українська душа, відчувалася вибухова, але опанована міць української стихії» [1, с. 66].

Одним з важливих факторів створення власної методики роботи з хором та з голосами окремих співаків хору є вокальна освіта Мирослава Антоновича та його досвід роботи на оперних сценах.

Основи вокальної майстерності він засвоїв у відомого львівського педагога Одарки Бандрівської [43; 44] у Вищому музичному інституті ім. М.В. Лисенка, і був одним із перших її випускників. Знання та досвід, отримані під час навчання в інституті, він проніс через все життя, а доказом його професійної майстерності як співака-соліста і педагога стали його численні виступи на оперній сцені та високий виконавський рівень *Візантійського хору*, над постановкою голосів виконавців якого він працював протягом чотирьох десятиліть.

Стипендію на навчання Антоновича у Вищому Музичному інституті ім. М. В. Лисенка у Львові надавало співоче товариство «Львівський Боян», у свою чергу Антонович повинен був співати у хорі товариства, про що він пише у своїх спогадах: «Співав я з великим задоволенням, і не тільки тому, що любив співати в хорі, а й тому, що там познайомився з багатьма визначними людьми –співаками, диригентами, концертмейстерами, познайомився з великою кількістю невідомих для мене хорових творів» [7, с. 240].

Фаховим предметом М. Антоновича в інституті був спів. Під час навчання він мав можливість познайомитись з принципами вокальної методики двох провідних львівських педагогів того часу – Лідії Улуханової та Одарки Бандрівської: «вони створили два окремі напрями співу, – пише М. Антонович, – обидві виростали й формувались в різних середовищах і мали різне мистецьке минуле» [7, с. 240].

Л. Улуханова у своїй вокальній техніці і методиці викладання співу спиралась на традиції італійської, російської вокальних шкіл, та багатий досвід виступів на сценах російських оперних театрів, вона передавала своїм учням любов до театру і прагнення реалізувати себе на оперних сценах. О. Бандрівська виступала переважно як камерна співачка, «вона добре усвідомлювала, як то нелегко зробити кар’єру оперного виконавця, й тому не поспішала виховувати у своїх вихованців бажання будь-що стати оперним співаком. Але приділяла велику увагу постановці голосу, концентрувала свою та учня увагу на інтерпретації творів, на якості виконуваної музики» [7, с. 240].

У своїй подальшій співочій і викладацькій кар’єрі М. Антонович мав можливість користуватись досвідом обох цих шкіл, коли виступав як оперний, і як камерний співак. У післявоєнний період він зосередився на двох основних напрямках своєї діяльності: музикологічній і диригентській, здобуті знання і досвід оперного співака використовував в роботі з хором. М. Антонович працював як педагог з вокалу з виконавцями свого хору,

застосовуючи різні методики залежно від індивідуальних особливостей, голосових якостей співака та конкретних виконавських проблем, що поставали у роботі над постановкою голосу.

Під час навчання у класі Одарки Бандрівської сформувались основні погляди Антоновича на техніку співу та педагогічні засади праці з виконавцями, які багато в чому продовжили методологічні принципи його педагога. Окрім основ вокальної майстерності, у класі О. Бандрівської М. Антонович засвоїв також ряд засад, що стали базовими у його педагогічній діяльності. Це стосується, передусім, пріоритету індивідуального підходу у навчанні співу, на якому наголошує О. Бандрівська: «треба працювати перш за все і найбільше над тим, що з природи ще не розвинене, чого на перший погляд майже або зовсім не видно. У кожної людини інша своя слаба сторона, значить, вже у пошуку й ліквідації тих слабих сторін починається індивідуальний підхід» [12, с. 25-26].

Ще одним важливим джерелом набуття знань з вокальної техніки, зокрема, теоретичних та історичних, став курс Романа Любінецького, який Антонович прослухав уже під час навчання у Львівській державній консерваторії. «У своїх викладах, – згадує М. Антонович, – він обговорював різні, найбільш видатні «школи співу», починаючи від італійського «бель канто» і завершуючи найновішими напрямками й методами в науці співу» [7, с. 294]. В майбутньому ці знання лягли в основу курсу Антоновича зі співу в Українській духовній семінарії в Кулемборзі.

В цей час у Львівській консерваторії як концертмейстер на кафедрі сольного співу працювала Мар’яна Лисенко, донька Миколи Лисенка. Вона зберігала виконавчу традицію, яку перейняла від свого батька та інших українських композиторів, і передавала її молодим виконавцям. Під час навчання в музичному інституті М. Антонович також неодноразово отримував її поради стосовно інтерпретації оперних арій та пісень як Лисенка, так і інших українських композиторів.

Важливе значення для формування диригентського досвіду М. Антоновича мала його участь у «Студіо-хорі» Миколи Колесси, де співали також в майбутньому відомі українські співаки Мирослав Скала-Старицький та Лев Рейнарович [55, с. 95]. Згодом *Візантійський хор* М. Антоновича виконає деякі твори, з якими він познайомився у хорі М. Колесси (зокрема, «Крилець» В. Матюка, «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського»).

Багато вокальної практики дала М. Антоновичу праця у Львівському радіокомітеті, де він мав шість-сім виступів на місяць як сольний співак. Він виконував твори українських композиторів, серед них «Гетьмани», «Ой, Дніпре мій, Дніпре», «Ой, чого ти почорніло» («Берестечко») М. Лисенка, «Степ», «У долині село лежить» Я. Степового, а також ряд українських народних пісень в обробці М. Лисенка, Д. Січинського, В. Косенка, серед яких – «Максим козак Залізняк», «Ой, ти місяцю зоре», «Горе мені на чужині» та ін. Великої популярності набула пісня «Гандзя» в обробці Д. Січинського у виконанні М. Антоновича [7, с. 297-298].

Одночасно із численними сольними виступами на Львівському радіо, М. Антонович брав участь у вокальному ансамблі під керівництвом Євгена Козака, у якому тоді співали також Мирослав Скала-Старицький, Юрій Шухевич, Лев Рейнарович, Іван Задорожний, Євгенія Ласовська та ін. З двома із них – М. Скала-Старицьким та Л. Рейнаровичем – М. Антонович довгі роки підтримував дружні відносини. Перебуваючи в еміграції, вони зустрічались, та постійно спілкувались листовно. Про тепле дружнє ставлення М. Антоновича до Л. Рейнаровича свідчить також стаття, що він її йому присвятив у своїх спогадах [7, с. 310-313].

Після праці на радіо, М. Антонович почав працювати у Львівському оперному театрі, але працював там недовго, оскільки партії діставались частіше більш досвідченим оперним співакам. Йому складно було погодитись з власною бездіяльністю і з початком Другої світової війни М. Антонович вирішує виїхати для подальшого навчання до Відня. У Відні

він відвідує лекції співу професора Віденської музичної академії Гуннара Граруда та численні оперні вистави у віденській Штатсопері.

Склавши обов'язковий державний іспит, що давав право працювати на німецьких оперних сценах, Антонович, за порадою свого педагога, норвежського співака Гуннара Граруда/Graarud, підписує контракт на рік з оперним театром міста Лінц, що було добрим початком для його подальшої співацької кар'єри. В цьому театрі він виступав як виконавець партій Доннера в «Золоті Рейну» Р. Вагнера, Каліфа в опері «Барбір з Багдаду» П. Корнеліуса, Ріголеттто в однойменній опері Дж. Верді.

Після завершення контракту в опері Лінцу, М. Антонович був запрошений до театру міста Лодзь (Ліцманштадт), виступаючи на сцені якого він досяг вершини майстерності і популярності як оперний співак. Серед партій, виконуваних ним у цьому театрі – партія Флюта в опері «Віндзорські кумоньки» О. Ніколаї, партія Малатести в опері «Дон Паскуале» Доніцетті, в опері Штрауса «Циганський барон» – партія Гомоная, в опері «Бал-маскарад» Дж. Верді – партія Рене.

Праця в театрі була перервана через воєнні події, які привели до закриття мистецьких установ у Німеччині, і всіх працівників театру направили на примусові фізичні роботи. На одній з фабрик працював і М. Антонович, і ця подія негативно вплинула на його подальшу співацьку кар'єру не лише тому, що цим була перервана його праця в театрі, а й через шкоду, яку ця праця принесла безпосередньо його голосу: «При перерізуванні «дротів» виприскував з них якийсь їдкий задушливий запах і якийсь смердючий газ. Година за годиною, день за днем треба було вдихати вологе від газу й задушливого запаху повітря. За кілька тижнів втратив зовсім голос так, що ледве міг говорити» [7, с. 375], – згадує Антонович. І, хоча він і після цього неодноразово виступав у власних сольних концертах, та вже більше ніколи не виступав як оперний співак.

Після війни М. Антонович перебував у таборі для переміщених осіб у Новому Ульмі. У цей період він виступав як співак із сольними

концертами та виконував власні солоспіви. Серед народних пісень, виконуваних Антоновичем у той час, як згадує Рейнарович, «Не буду я женитися» та «Ліщина, ліщина». В цей час М. Антонович підтримує зв'язок з Л. Рейнаровичем, пише йому про свої виступи, нові пісні, надсилає йому їх для виконання. М. Рейнарович у відповідь також пише йому про свої виступи на оперних сценах, надсилає ноти і тексти пісень та арій для виконання, згадки про виступи М. Антоновича у пресі, а також просить розшукати для нього клавіри деяких опер [91, с. 1].

Згодом, під час праці з *Візантійським хором* М. Антонович продовжує виступати як соліст хору, так, рецензенти нерідко відзначають його соло у «Символі віри»: «Коли у візантійській Літургії надходить мент Символу Віри, – пише один з рецензентів, – передає М. Антонович диригування одному із співаків, сам стає збоку, звертаючи обличчя до Престолу. І в церкві розливається могутній чоловічий голос, слов'янський баритон, наладований чуттям, що прикрашує глибоко-людську Службу Божу за правилами Святого Івана Златоустого. У своє «Вірую» М. Антонович вкладає більше, як тільки свій маєстатичний голос, який підноситься понад повний сили супровід Хору. У спів він вкладає своє серце й свою тугу. Серце глибоко віруючої людини й тугу співака, що згадує про церкву в Україні, де він колись, як молодий соліст, визнавав своє Вірую перед тоді ще переслідуваними християнами» [127, с. 3]

Після еміграції до Нідерландів М. Антонович рідко виступав як сольний виконавець, натомість багато працював над постановкою голосів – спочатку викладаючи спів в Українській духовній семінарії в Кулемборзі (згодом в Нідерландах), потім навчаючи співаків *Візантійського хору*, з кожним з яких він систематично проводив індивідуальні заняття зі співу.

2.2. Методологічні засади організації *Візантійського хору* та формування його жанрово-стильового образу

Попередником *Візантійського хору* був хор Української духовної семінарії під керівництвом М. Антоновича, який діяв спочатку в Баварії, а в 1949 році був перенесений разом з семінарією до Кулемборгу (Нідерланди), що, за словами одного з рецензентів, «дало спроможність нашим богословам не лише запізнатися з методами душпастирювання католицького голляндського духовенства, пізнати нову гостинну країну, її мову, звичаї, кріпитися сильним прив'язанням населення Голляндії до Католицької Церкви, але теж голляндцям краще пізнати красу нашого обряду та чар української пісні» [30, с. 1].

Хор семінаристів користувався в Нідерландах великою популярністю і отримував численні запрошення з різних куточків країни, а до ректорату семінарії постійно надходили «листи з подяками та признанням» [119, с. 1].

Однак Українська духовна семінарія проіснувала недовго – у 1951 році церковна влада змушена була закрити заклад «з причини невистачаючої кількості питомців» [36, с. 1]. Після розформування семінарії М. Антонович переїхав на постійний побут до Утрехту і у цьому ж році розпочав організацію хору з 30 голландських співаків, які виявили ініціативу співати літургію візантійського обряду.

Багато хто з голландського оточення не вірили в успіх такого експерименту і вважали, що голландці не можуть виконувати функцію, яку виконував хор Української духовної семінарії: «Саме це упередження, – пише М. Антонович, – посилювало в мені бажання спробувати, бо ж у тому «голляндці ніколи не потраплять так співати як слов'яни» було підсвідоме їх недооцінювання моєї праці як диригента й педагога співу, тому що всі успіхи хору й поодиноких голосів йшли повністю на конто слов'янства, і нікому якось не прийшло в голову подумати над тим, що в

цьому успіхові могло бути трохи заслуги й диригента хору. Це тим більше дивно, що багато голляндців знало, як сильно я працював над постановкою голосів у теологів» [11, с. 1].

Так, було вирішено розпочати відбір голосів до хору і розміщено оголошення в місцевій газеті, на яке відгукнулося 26 голландців, які бажали стати співаками хору, і вже за два тижні відбулася проба голосів. «Цілий вечір був для мене не тільки пробою голосів, але й пробою нервів, – згадує М. Антонович. – Одного кандидата по одному заставляв я співати різні простенькі вокальні вправи, щоби зорієнтуватися в голосовому матеріялі і вислід був приблизно такий самий: в більшості були це невеличкі й досить безбарвні голоси, або ж голоси що неможливо «горлували» […] Скільки я не намагався видобути зі співаків повний голос, нехай і невиправлений, щоби зорієнтуватися в матеріалі, та всі мої труди були в більшості на даремні […] Я не міг добитися бажаного результату. Кожний намагався запрезентувати культурним співаком і всякі зусилля видобути сильніший тон не давали успіху. Нераз насувалася в мене думка закинути все й не шукати собі біди, але кожного разу, як безвиглядність добиралася в мене до горлянки, попадав кандидат, що прозраджував деякі можливості розвитку, деякі голосові дані» [11, с. 3]. Не маючи досвіду праці зі співаками-голландцями, М. Антонович не раз сумнівався, до якої категорії голосів варто віднести більшість прослуханих кандидатів – чи то до слабких, чи до пересічних, чи у «голландському хоровому світі» їх можна вважати добрими, або навіть дуже добрими. Вперше у своїй практиці М. Антонович зустрів таку кількість настільки нерозвинених голосів, що йому було важко віднести їх до тої чи іншої партії.

Однак не лише розчарування чекали М. Антоновича під час прослуховування кандидатів. Цього вечора він відібрав кілька кращих майбутніх учасників *Візантійського хору*. Серед них – майбутній могутній бас хору А. Амерлянти. Вже з перших нот він вразив своїм непересічним

голосом М. Антоновича, який навіть порівнює його з видатним баритоном Мироном Дольницьким. Таким голосом міг би пишатися і професійний хор, він переконав Антоновича у тому, що в Нідерландах також є здорові і сильні голоси. Однак, це було також і свідченням того, що значна частина прослуханих кандидатів мали або досить слабкі голоси, або голоси, зіпсуті неправильним співом.

Таким чином, майбутні співаки хору потребували не лише спільних репетицій, але й індивідуальної праці з кожним голосом: «Їх треба було «підтягнути», розвинути при помочі індивідуальних лекцій співу, що їх я запропонував кожному, хто хотів, безплатно, та у вигідному для нього часі» [11, с. 4]. Отож, окрім спільних репетицій М. Антонович з кожним із співаків працював індивідуально.

«Нервування було багато і праці також, але всі працювали з великим запалом і ентузіязмом. Приходили точно на проби хору і на індивідуальні лекції співу. Голоси розвивались гарно і хор звучав, як на початок, добре» [11, с. 8], – пише М. Антонович, коли вже за два місяці праці з колективом йому вдалося підготувати колектив до першого виступу.

Перший виступ *Візантійського хору* відбувся 22 квітня 1951 року у каплиці шпиталю Святого Антонія і ця подія широко висвітлювалася у пресі української діаспори та у голландських виданнях.

Так, у статті одного з дописувачів відтворена атмосфера першої літургії з участю *Візантійського хору*: католицька каплиця була спеціально пристосована до богослужіння східного обряду, було «уставлено ікони для зазначення нашого іконостасу і все вимагане літургічними приписами нашої Церкви» [92, с. 1].

Хор привернув до себе увагу від самого початку своєї діяльності – каплиця була наповнена вірянами, які очікували на виступ новоствореного колективу: «На обличчях присутніх можна було з найбільшою докладністю відчитати напружене очікування, ту непевність, а заразом і цікавість», але виступ хору виправдав усі сподівання – службу було

«співано з найбільшою точністю вимови і прекрасним відданням молитовності наших напівів», а в учасників хору було видно «бажання праці і навіть захоплення нею» [92, с. 1]. Автор статті відзначає, що М. Антонович зумів не тільки навчити співаків вимовляти слова по-українськи, але й вклав у їх спів український дух.

Від цього часу популярність хору почала стрімко зростати, щотижня він мав по декілька виступів як в Утрехті, так і за запрошеннями виїжджав на гастролі до Бельгії, Німеччини, Швейцарії, Італії, Швейцарії, Франції, США та Канади.

Основні засади праці над постановкою голосів М. Антонович засвоїв під час навчання у Вищому Музичному інституті ім. М. В. Лисенка у Львові, його голос і методичні засади навчання співу сформувались у лоні львівської вокальної школи. Саме ці засади стали базовими у його роботі зі співаками *Візантійського хору*. Слухаючи хор, важко відрізнити його звучання від звучання українських хорів. Це нерідко викликало захоплення у слухачів, деякі з них були впевнені, що це співають слов'яни [7, с. 483].

Однак у Нідерландах знайшлось немало критиків вокальної методики М. Антоновича, для яких вона була чужою. Його нерідко звинувачували у тому, що він псує голоси. «Деякі музичні педагоги, – згадує хорист *Візантійського хору* Джон Вернерт, – були не згідні з манерою формування наших голосів паном Антоновичем: «Це зламає голоси» – казали вони. Але виявилося, що мій вчитель, як художник за допомогою контрастів «малював» наші голоси за слов'янським зразком» [27, с. 82].

Деякі опоненти М. Антоновича навіть звинувачували його в «русифікації» голосів і твердили, що достатньо лише кілька місяців таких занять для того, щоб співаки втратили голоси. Було й ще одна проблема – М. Антоновича звинувачували в тому, що він забирає співаків з різних церковних хорів, а дехто звертався зі скаргами у цьому питанні до архиєпископа Утрехту з проханням заборонити діяльність його хору. Сам

диригент відповідав на такі закиди лише наполегливою працею, і до цього закликав своїх хористів: «Нехай говорять, – казав він, – а ми будемо працювати!» [11, с. 126-127].

В перші роки діяльності хору М. Антонович по кілька годин на день присвячував праці над вокальною технікою з кожним співаком індивідуально, і вже за три роки результати цієї праці стали очевидними не лише для шанувальників, але й для недавніх критиків ідеї такого хору. Голоси помітно розвинулись, зросла сила звучання хору, значно покращилась культура співу вокалістів. На цьому етапі М. Антонович відзначає зріст кожного зі своїх вихованців, так, бас п. А. Пейк, який на першому занятті співу не міг заспівати двох тонів разом, проспівуючи лише розірвані між собою вигуки, тепер захоплював слухачів своїм соло в «Отче наш» Новохацького. Показував успіхи також співак Вайбер, муляр за фахом, який мав сильний голос і, на думку М. Антоновича, міг розвинутись до рівня оперного співака. Дещо складнішою для М. Антоновича виявилась праця з ліричним тенором Єнстером, який потребував значно більших його зусиль, щоб голос сформувався відповідним чином.

Заняття з ван Дортом стали як для М. Антоновича, так і для самого співака справжнім експериментом. За фахом поліцейський, цей співак відрізнявся, за словами М. Антоновича, прямотою і великою наполегливістю. На першому занятті він, як і багато інших хористів на початках хору, співав «горловим» звуком, однак, якщо інші після ряду занять позбулись «горлування» і їхні голоси набули сили звучання, то у ван Дорта після подолання цієї помилки голос став «сухим», з «дряпанням» у горлі, що викликало у керівника сумнів щодо можливості подальшого розвитку його голосу, але поступово і він почав набувати гарного тембру [11, с. 102].

Прикладом професійної завбачливості М. Антоновича став його підхід до віднесення того чи іншого голосу до відповідної партії. Цікавими з цього огляду є історії формування трьох кращих співаків-солістів хору.

Один зі співаків на прослуховуванні повідомив, що не знає, до якої партії його краще віднести – до других тенорів чи до баритонів. За кілька років він став одним з найсильніших і найнижчих басів хору, досягаючи у співі контроктави.

Інший співак відрекомендувався як другий або перший тенор, але М. Антонович помітив, що говорить він «приємним звучним баском», тож призначив його до басової партії. По роках наполегливої праці він став окрасою партії других басів.

Ще один учасник хору у нижньому регістрі виглядав добрим баритоном, а у верхньому – співав як тенор. Згодом він став сильним баритоном, з голосом, вирівняним в усіх регістрах.

У листопаді 1954 року в одному з концертів у передмісті Утрехту ці три співаки вперше виступили як солісти – перший співав партію диякона в Єктенії, другий – соло баритона в «Ой зійшла зоря», останній – соло баритона в «Коломийках» А. Гнатишина. «В найблищому часі сподіваюся, – написав після цього дебюту М. Антонович, – «виробити» ще двох-трьох нових солістів, так що в слідуючих концертах можна буде «вивести» 10 різних солістів» [11, с. 136-137].

Вже за кілька років діяльності М. Антонович довів своїм опонентам, яких на початку в нього було немало, що завдяки наполегливій праці справді можливо втілити те, що всім їм видавалось нереальним. Він вважав всі закиди на свою адресу з приводу того, що він застосовує якусь особливу «слов’янську» техніку співу, яка суттєво відрізняється від західноєвропейської і знищує голоси, безглуздими, і, як доказ цього, у 1956-му році *Візантійський хор* з успіхом виступив у симфонічній поемі Ф. Ліста «Фауст». На думку М. Антоновича, це стало важливою віхою в

історії хору, і доказом того, що *Візантійський хор* – професійний колектив європейського рівня [11, с. 219].

В голландському середовищі існували різні версії причини успіху хору. Одна стверджувала, що таємниця успіху в особливостях «слов'янської» вокальної техніки, інша, зовсім «фантастична» – що Антонович є спеціально відісланим до Нідерландів шпигуном та ін. Ця версія пояснювалась тим, що він надто таємничий і замкнутий у собі, а «таємниця успіху», – пише М. Антонович, – проста: я поклав працю на перший план і «незвичайний» я чи «таємничий» для голляндців хіба тим, що працюю днями й ночами» [11, с. 155]. Крім того, однією зі справжніх причин успіху хору стало успішне впровадження індивідуальної методики постановки голосів та розвитку вокальної техніки, основи яких він засвоїв у Львівському музичному інституті ім. М.В. Лисенка під час навчання в О. Бандрівської.

Виступи хору привертали увагу слухачів з різних країн та отримували немало схвальних відгуків у пресі, так, один з рецензентів порівнює його з милозвучним інструментом: «Цей хор, який здобув собі вже повністю заслужену славу в Європі, направду прегарний під кожним оглядом. Можна б його порівняти з прецизно збудованим, і то добрим майстром, милозвучним інструментом, з якого диригент д-р Антонович видобуває чудові мельодії. Як техніка співу, так і вимова церковнослов'янських й українських слів, трудних для чужинців, є дуже добрими, голоси: високі тенори і низькі контрабаси, створюють незабутні мельодії» [25, с. 3]. Інший рецензент порівнює хор з органами: ««Візантійський хор» звучав знаменито. Повнота звуку і сила цього хорового ансамблю є подивугідні. Д-р Антонович видобуває від цих співаків акорди великої елегантности та музикальности, спеціяльно у фразах «легато» хор звучить як правдиві органи» [127, с. 5]. Нерідко рецензенти відзначають злагодженість співу: «Знамените виконання хору, майстерність голосів та повна гармонія цілости, впевненість і досконалість

солістів. Правдива насолода для слухачів, хоча цю хорову перлину чули ми вже багато разів. Найкраща в Европі, якщо не в цілому світі, включно з Україною, де колишніх чудових мистецьких ансамблів тепер більше не видно» [120, с. 5].

Ряд дописувачів відзначають емоційність та артистизм виконання творів: ««Думу про Нечая» – муз. Д. Січинського, одну з кращих, якщо не найкращу точку, я чув уперше й може тому вона припала мені до вподоби надзвичайною специфічністю композиції та теноровим сольом. Воно виконується на тлі цілого хору й місцями має дуже високі тони, однак соліст, посідаючи першорядний голос, веде свою партію зі зворушуючою чутливістю та глибинно-емоціональним артистизмом, що заторкує експресивністю ніжности струни душі й серця, звеличує людські почуття, окрилює їх і залишає по собі незглядні враження» [26, с. 3]. Значну увагу привертає якість голосів співаків та їх тембри: «Бути на концерті *Візантійського хору* і чути, як він співає, – значить мати всебічну насолоду, пізнати правдиве мистецтво і подивляти блеск того, що в ньому зветься перлиною. Хор укомплектований зі співаків з чудовими голосами та має велике число добре вишколених рутинованих солістів – гнучких, дзвінких, з приємними тембрами та майстерною експресивністю передачі. Помічається взірцева гармонійність у звучанні окремих голосів та цілого ансамблю» [26, с. 3].

Рецензенти відзначають також добрий вишкіл хору та його контакт з диригентом: «Друга подивугідна риса хору – це безперебійний і всецілий контакт з диригентом від початку і до самого кінця. Співаки мають настільки добру школу і так добре володіють своїми голосами, проявляючи при цьому знамениту елястичність, що реагують на найменший порух руки диригента. Це дало можливість почути могутнє наростання сили голосів у фортіссімо та ступневі спади, аж до завмирання у піяніссімо, або їх лукові переходи одного в друге» [26, с. 3].

Однією з найяскравіших сторінок в історії хору стали його перші виступи в Римі (1959), де хор брав участь у богослужінні в соборі Святого Петра та давав концерт у Римському Капітолії. Про ці визначні виступи хору так згадує М. Антонович: «забував, що я диригент, що ми співаємо в центрі католицького світу […] все забував, тільки чув могутні звуки невмирущої пісні, невмирущих українських літургічних співів, що багатократною луною відбивались від холодних мурів гордої римської святині. Я чув незбагненний зов душі, української душі, що розгортала щораз ширше крила, що підносилась до лету на вершини, десь туди, до Великого Бога» [7, с. 483].

Наступною важливою віхою в історії діяльності хору стала його участь у святкуваннях 1000-ліття Хрещення Русі. Поштовхом до масштабних святкувань цієї події став лист Папи Івана Павла II від 19 березня 1979 року до Глави УГКЦ патріарха Йосипа Сліпого щодо необхідності відзначення ювілею. Відтак, наприкінці 1970-х – на початку 1980-х рр. українська еміграція Європи та Америки почала грунтовні приготування до відзначення 1000-ліття Хрещення Русі-України. Для цього був створений ряд спеціальних комітетів, деякі з яких займались організацією наукових конгресів, наприклад, Наукового конгресу 1000-ліття Хрещення Русі-України, де головою музикологічної комісії був М. Антонович. Цей конгрес відбувся 28 квітня – 2 травня 1988 року. Антонович виступив з доповіддю про питоменність українських церковних співів [9]. Вночі з 2 на 3 квітня 1988 р. відбулася урочиста архиєрейська літургія і воскресна утреня за участю українських владик з Франції, Німеччини та Канади в церкві при монастирі домініканців в Мурі (Швейцарія). Для співу в богослужінні був запрошений *Візантійський хор* під керівництвом М. Антоновича. Це богослужіння транслювали телеканали з Швейцарії, Франції, Австрії, Німеччини та Бельгії [50, с. 216].

29 травня 1988 р. М. Антонович брав участь у підготовці програми концертів з нагоди 1000-ліття Хрещення Русі-України у Великобританії та

виступав як диригент об'єднаних хорів у Роял Альбертхолі (Лондон). У програмі, окрім *Візантійського хору*, брали участь українські хори з Великобританії, Канади, Америки та інших країн. Кількість всіх виконавців налічувала більше 400. В укладанні програми концерту брав участь М. Антонович, і в ній були представлені українські духовні твори різних епох [50, с. 215].

7-12 липня 1988 р. відбулися святкування 1000-ліття в Римі. 9 липня був відправлений молебень до Богородиці у соборі Святої Софії. У молебні брали участь об'єднані хори під керівництвом Мирослава Антоновича і Ярослава Бабуняка 10 липня Іван Павло II відправив службу у візантійському обряді слов'янською мовою, що стало важливою подією в історії української церкви. Служба відбулася в базиліці Святого Петра, на ній були присутні більше 40 тисяч паломників з усього світу. Співали службу об'єднані хори, якими диригували М. Антонович і Я. Бабуняк. Після богослужіння відбувся масштабний концерт у залі Павла VI у Ватикані, розрахованій на 7000 слухачів. На концерті був присутній Іван Павло II. У святкуваннях брали участь 14 українських хорів, серед яких і *Візантійський хор* під керівництвом М. Антоновича. *Візантійський хор* представив духовні твори з Ірмологіону XVII ст. («С нами Бог», «Свят», «О Тебі радується» в обр. Антоновича), твори «Святий Боже» М. Березовського, «Слава во вишніх Богу» Д. Бортнянського, «Хваліте ім'я Господнє» М. Дилецького, «Покаяніє» А. Веделя, які виконувались спільно з хорами «Гомін» з Манчестеру та «Веснівка» з Торонто. Завершували програму твори «Многолітствіє» Івана Біликовського та «Боже Великий Єдиний» М. Лисенка, виконані 14-ма хорами [50, с. 221-222].

11 липня 1988 р. в базиліці Святого Павла в Римі відслужили Архиєрейську Літургію, у якій також взяв участь *Візантійський хор*, а ввечері в церкві Святого Андрея делла Валле відбувся концерт української духовної музики за участю *Візантійського хору* і хорів з Польщі, Великобританії та Канади. Святкування 1000-ліття в Римі транслювалися

на італійському радіо і телебаченні, та отримали багато відгуків у європейській пресі. 9 квітня 1989 р. відбулася святкова академія-концерт з нагоди 1000-ліття Хрещення Русі-України в Парижі, де *Візантійський хор* виконав «Ізбави од бід» А. Гнатишина, «Карпати» І. Шамо та «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського [50, с. 222].

Отже, Мирослав Антонович зробив значний вклад у організацію і проведення ювілейних святкувань, активно сприяв гідному представленню перед усім світом української духовної культури і музичної спадщини.

Не менш значною подією в історії хору була його поїздка в Україну (1990), під час якої хор відвідав з концертами українські міста – Київ, Львів, Івано-Франківськ.

Таким чином, основними факторами, які мали вплив на формування Мирослава Антоновича як диригента та майбутнього керівника *Візантійського хору* є: засвоєння Ірмологіону та знайомство з народним гуртовим багатоголосним співом під час перебування на Поділлі; навчання та спів у хорі під керівництвом Дмитра Котка в Малій духовній семінарії у Львові; участь у хорі товариства «Львівський Боян», «Студіо-хорі» Миколи Колесси, вокальному ансамблі під керівництвом Євгена Козака; праця у Львівському радіокомітеті. На формування виконавських та методичних засад М. Антоновича, а відтак, і на виконавський рівень керованого ним колективу, також мала значний вплив вокальна підготовка М. Антоновича в класі Одарки Бандрівської у Вищому Музичному інституті ім. М. В. Лисенка у Львові та досвід, отриманий під час його праці на німецьких оперних сценах.

Створений з метою виконання співів візантійського обряду у богослужіннях, *Візантійський хор* у своїй діяльності широко презентує українську духовну музичну традицію – від давніх київських напівів до релігійної музики українських композиторів XX століття. У перші ж роки своєї діяльності хор доповнив свій репертуар духовними та народними піснями і розпочав активну концертну діяльність. Можна стверджувати,

що *Візантійський хор* став унікальним явищем в історії хорового виконавства завдяки своєму засновнику та диригенту Мирославу Антоновичу. Він, застосовуючи власні знання і досвід у виконанні української літургійної і народної музики, методику індивідуальної праці з голосами, не лише розвинув їх голоси і вдосконалив вокальну техніку. М. Антонович зумів передати нідерландським співакам найважливіше – глибинну сутність української музики, її український дух. Завдяки цьому хор з великим успіхом популяризував у цілому світі українську літургійну та народну музику у той історичний період, коли в Україні така діяльність була неможливою.

2.3. Виконавські проблеми хорового співу крізь призму епістолярної дискусії Мирослава Антоновича з Мирославом Скала-Старицьким

На формування виконавських та методичних засад Мирослава Антоновича, а відтак, і на виконавський стиль керованого ним колективу, мали вплив його зв'язки з колегами і друзями – знавцями і носіями традицій української вокальної культури, серед них такі відомі постаті як Лев Рейнарович, Мирослав Скала-Старицький, Євгенія Ласовська, Євгенія Зарицька. Співпраця і дружнє спілкування з ними нерідко мали безпосередній вплив на організацію творчої діяльності *Візантійського хору*, формування планів щодо шляху розвитку голосу того чи іншого співака-хориста.

М. Антонович постійно підтримував зв'язок із середовищем співаків-професіоналів, що сприяло професійному розвитку колективу і стало одним з важливих факторів його швидкого виходу з ряду аматорських колективів, до яких він належав на початках своєї діяльності через відсутність у ньому фахових співаків, на рівень професійного.

Дослідження взаємин М. Антоновича з професійними співаками української діаспори допомагає глибше проникнути в маловідомі події з

його особистої і творчої біографії, а також з'ясувати його погляди на свою працю з колективом. Крім того, вивчення матеріалів, що стосуються його спілкування з колегами, дає змогу відтворити думку фахівців щодо діяльності *Візантійського хору*.

Одна з важливих сторінок життя М. Антоновича і, разом з тим, діяльності *Візантійського хору*, пов'язана з його багаторічними взаєминами з видатним співаком Мирославом Скала-Старицьким (1909–1969).

Їх знайомство відбулось під час навчання М. Антоновича в класі Одарки Бандрівської у Вищому Музичному інституті ім. М. В. Лисенка у Львові, де одночасно також навчався і Скала-Старицький у класі Лідії Улуханової. Спільна праця у Львівському радіокомітеті та участь Мирослава Скала-Старицького, Євгенії Ласовської, його майбутньої дружини, та М. Антоновича у вокальному ансамблі під керівництвом Євгена Козака поклали початок їх багаторічній дружбі та плідній професійній співпраці.

Основними джерелами до вивчення цих взаємин є листування М. Антоновича [4; 5; 6] і М. Скала-Старицького [97-112], що охоплює 1946–1969 роки, фотоматеріали, рецензії у пресі на виступи М. Скала-Старицького і *Візантійського хору* під керівництвом М. Антоновича в одному концерті, машинопис незавершеної монографії М. Антоновича, присвяченої М. Скала-Старицькому та рукописні чернетки до неї, а також Щоденник *Візантійського хору*, писаний Антоновичем у перше десятиліття його діяльності [11].

Копії перших листів М. Скала-Старицького, що збереглися в архіві М. Антоновича, датовані 1946–1950-м роками, це період перебування М. Антоновича в таборі для переміщених осіб у місті Новий Ульм, де він працював як диригент і керівник таборового театру «Розвага» та, згодом, його праці з хором Української духовної семінарії в Кулемборзі.

Один з перших листів, що збереглися в архіві – від 21 вересня 1946 року, коли М. Антонович ще перебував у таборі в Новому Ульмі та шукав

можливості переїхати на постійний побут до однієї з європейських країн або до Канади. У цьому листі М. Скала-Старицький розповідає про непросте становище митця на еміграції: «Певно, що життя в таборі не дає може причини до доброго настрою, – пише М. Скала-Старицький, – але коли б Ти знав як воно тепер трудно дати собі раду на так званій приватці – то Ти може інакше почувавбися» [97, с. 1]. Згадуючи період перебування в Австрії перед своїм від'їздом до Парижа, М. Скала-Старицький пише: «Проходять тижні, місяці в напнятім вичікуванні, що виїдеш сюди або туди, [...] а тимчасом вістка за вісткою щодня, що це неможливе, що інше безнадійне» [97, с. 1].

Антонович, перебуваючи у цей час в подібній ситуації, просить поради у М. Скала-Старицького щодо можливості свого переїзду до Франції. Однак, М. Скала-Старицький, зайнятий проблемами власного влаштування у Парижі, і песимістично налаштований щодо будь-яких перспектив для українських митців у Франції, відраджує Антоновича їхати туди: «щоби тягнути людину сюди та зривати її з місця як не як корисної праці, – пише М. Скала-Старицький, – треба дати їй в першу чергу мінімум забезпечення на прожиток та якісь перспективи праці у ділянці її професії, а не у фабриці чи формі, як це діється зі всіма, хто приїжджає до Франції без власних матеріальних засобів» [98, с. 3-4].

Окрім роздумів про труднощі таборового та загалом емігрантського життя українських митців, у цьому листі також міститься розповідь М. Скала-Старицького про досвід організації українського хорового колективу в Парижі під диригентурою о. Северина Сапруна, де він працював з учасниками хору як професор співу. *Візантійський хор* М. Антонович зорганізує лише через п'ять років після цього листа, але історія про невдалу спробу створення хору на еміграції є показовою у відношенні організації та відносин всередині колективу, учасниками якого є самі українці.

Після закінчення війни о. Северин Сапрун створив *Українську хорову капелу ім. Святого Володимира* при греко-католицькій місії. За словами М. Скала-Старицького, хор був добрий, невеликий, і на нього покладали надії. Солістом у цьому хорі був Василь Тисяк, Мирослав Скала-Старицький – викладачем співу, працював над вокальною технікою, дикцією, займався з сольфеджіо, «одним словом, почав витягати із аматорів що тільки міг» [98, с. 3], – згадує він. Учасники хору розвивались вокально, мали ряд успішних виступів у паризьких церквах, двічі виступали на паризькому радіо. «Але, – продовжує М. Скала-Старицький, – лихо хоче, що без сварок у нас не обійдеться» [98, с. 3], в результаті конфлікту між адміністрацією хору і диригентом хор почав розпадатися і, розійшовшись на вакації, вже не зібрався знову.

М. Скала-Старицький переймався цією невдачею і розпадом колективу: «Добрий український хор [...] міг би виконати колосальне завдання для української справи, а української культури перед світом зокрема» [98, с. 3], – пише він. До створення українського хору в Парижі він планував залучити М. Антоновича як диригента і удвох із ним відновити справу, однак, для цього бракувало не лише матеріальних засобів, але й відповідних співаків – людей, «які би доросли завданню», бо, на його думку, попередній колектив розпався через те, що «за маленькі [...] люди взялись за це діло», і тому початої справи вони не завершили [98, с. 3].

Візантійський хор, який М. Антонович через кілька років створить в Нідерландах з голландців-ентузіастів, діяв протягом чотирьох десятиліть під його керівництвом (1951–1991), а після його відходу від цієї справи продовжив свою працю і існує дотепер.

Один зі своїх листів від 13 листопада 1948 року, М. Скала-Старицький повністю присвятив роздумам про співацький фах і, зокрема, про сольну кар’єру Антоновича. Цей лист є особливо цінним тим, що в ньому розкриваються погляди не лише М. Скала-Старицького, але й Антоновича

на це питання, виразно вимальовується різниця в ситуації розвитку їх співацької долі, що йде двома різними, протилежними шляхами.

М. Скала-Старицький наполегливо дотримується лінії власного розвитку як сольного співака, однак, відчуваючи щодня всі проблеми, пов'язані з цією професією, він схвалює шлях, обраний М. Антоновичем, і радить не шкодувати про необхідність тимчасової відмови від виступів на оперних сценах. Така позиція сформувалась у М. Скала-Старицького у післявоєнний час, в період невизначеності і невдоволення непевністю ситуації, і він наголошуватиме на цьому чи не в усіх листах до Антоновича протягом всього свого життя. Зреагувавши у воєнний період на звістку Антоновича про його успіхи як хорового диригента різко негативно, вже скоро він змінює свою думку: «я зовсім не мав рації, – пише М. Скала-Старицький, – пишучи Тобі ще до Ульму та докоряючи, що Ти тратиш час на дурниці, ідеш по лінії найменшого опору та таке інше. Сьогодні бачу, що Ти поступав і поступаєш в житті дуже розсудно та обережно – себто розумно, а не як я кидаюсь стало із мотикою на місяць» [99, с. 1].

У ставленні цих двох співаків до оперної кар'єри прослідковується вплив їх педагогів – М. Скала-Старицький, який навчався у класі Л. Улуханової, був налаштований будь-що виступати на оперній сцені і не бачив себе без неї, М. Антонович, вихований у класі О. Бандрівської, яка зреалізувала себе як педагог і як камерна співачка, у своїй співацькій кар'єрі задовольняється роллю камерного співака, диригента і педагога. На відмінності методики цих двох педагогів неодноразово наголошував сам М. Антонович.

Період кінця 1940-х років можна вважати періодом сумнівів М. Антоновича щодо продовження кар'єри оперного співака чи відмови від неї. З цього листа видно, що М. Антонович шукає поради в М. Скала-Старицького, нарікає на втрату сили голосу та на свій вік, турбується про довгу перерву в оперних виступах. Переконуючи М. Антоновича в тому, що він має ще достатньо часу для оперної кар'єри і що сила голосу – це

лише справа практики, М. Скала-Старицький нагадує йому і про недоліки такого шляху: «не завидуй, Мирославе, тим, що пішли лише по лінії співу, – пише М. Скала-Старицький. – Це нещасливі на все життя люди, вір мені, без огляду на те, чого б не досяг такий нещасливець» [99, с. 1].

У посаді М. Антоновича в семінарії М. Скала-Старицький найбільш відповідальним і почесним вважає його стосунок до Української католицької церкви, яка, на його думку, є «найбільш респектованою у світі українською інституцією», «маю враження, – пише він, – що праця на музичному полі у цій семінарії [...] дасть тобі у нинішні часи більше сатисфакції як оте нещасне вічне співання мав на торговиці перед різними директорами, агентами, купчиками та торговцями і снобами» [99, с. 2].

М. Скала-Старицький вважає диригентську справу ширшим полем для праці, ніж сольний спів, і одним з аргументів на підтвердження цієї думки він порівнює становище хорового колективу під керівництвом М. Антоновича та власної ситуації в умовах конкуренції – якщо хоровий колектив є частиною семінарії, підпорядковується ректору і єпископу, відноситься до української католицької церкви, яка зацікавлена в його діяльності тощо, то співакові у ситуації конкуренції на чужині залишається одиноко боротись за своє місце в оперному виконавстві.

Цікавим моментом цього листа є також згадка М. Скала-Старицького про прохання Антоновича розвідати та купити літературу про науку співу, що є свідченням прагнення М. Антоновича до вдосконалення своїх лекцій та практичних занять у семінарії і, відтак, свого професійного розвитку як вокального педагога. Знання та викладацький досвід, отримані Антоновичем у період викладання в семінарії, стали теоретичною та практичною базою для його майбутньої праці з *Візантійським хором*.

Наступний лист М. Скала-Старицького до М. Антоновича датований 23-м січня 1949 року. Дізнавшись, що хор семінаристів під керівництвом Антоновича користується неабиякою популярністю, і що люди хочуть популяризувати його та записувати платівки, М. Скала-Старицький

закликає М. Антоновича не зволікати з тим, адже, хоча у світі і діяли добрі українські хори, платівок із їх записами немає, окрім старих записів капели О. Кошиця, але й ті складно дістати. «Українська хорова пісня має велике взяття тепер у світі і час використати конюктуру та піти нарешті у світ» [100, с. 1], – пише М. Скала-Старицький. У листі від 26 лютого він продовжує цю тему, розповідаючи, скільки добрих відгуків про хор М. Антоновича він чув останнім часом від співаків, священиків, які бували у Нідерландах та мали нагоду почути колектив. З цього ж листа видно, що Старицький, висловлюючи радість з приводу успіхів М. Антоновича, не полишає надії досягти найбільших висот співацької кар'єри: «Як не буде війни скоро, пише він, – то може я доб'юсь своєї мети та здійсню колишні свої мрії про «Ля Скалю» та «Metropolitain». До того ще дуже далеко, але є надії...» [101, с. 4].

В одному з листів, окрім визнання успіхів М. Антоновича у справі популяризації української музичної культури через його диригентську діяльність, М. Скала-Старицький звертається до необхідності появи ґрунтовних історичних і теоретичних досліджень з української музики: «Не знаю, які Твої плани та наміри, – пише він до М. Антоновича, – але я все надіюсь від Тебе багато у тому напрямку. Ти не гнівайся, що я в Тобі бачу більше теоретика як виконавця, [...] теоретик – це той, що кладе підвалини під, іноді, вікову будову культури даного народу» [102, с. 2]. Подібні висловлювання щодо переваг чи то диригентської, чи педагогічної, чи музикознавчої діяльності, чи навіть особистого, сімейного життя над побудовою співацької кар'єри, проходять через всі листи М. Скала-Старицький дотримувався зовсім іншої думки щодо цього, і про це свідчить все його професійне життя. Вже у цих ранніх листах можна побачити у цьому певну суперечність – прагнучи для себе висот успіху як оперного співака, М. Скала-Старицький закликає М. Антоновича до повної відмови від сольної кар'єри, у листах до нього детально описує всі негаразди, що зустрічаються на його професійному шляху та акцентує його

недоліки, і майже ніколи не згадує про власні успіхи, яких, звичайно, також було немало. Відомо, що М. Антоновичу закидали «засліпленість у Старицькому» [102, с. 1], але, у будь-якому випадку, вплив М.-Скала-Старицького став однією з причин відмови Антоновича від подальшої сольної кар'єри і, разом з тим, спілкування з М. Скала-Старицьким сприяло його ствердженню на обраному шляху. У відповідь на лист М. Антоновича, в якому він сумнівається щодо продовження наукових студій через свій вік, М. Скала-Старицький пише: «Не всім людям, а особливо в мистецтві чи науці, доводилось бачити овочі своєї праці, Ти це знаєш. І тому, коли доля, обставини, чи Ти сам зійшов з того тернистого шляху оперового співака, і хочеш працювати на полі науки, то мусиш мати ще більше витривалости як в співі, бо спів може дати овочі тільки за життя і то переважно в ограниченому віці, а наука – річ неограничена ані віком, ані молодістю, ані проминаючим блиском чи шумом оплесків» [103, с. 3].

У листуванні М. Антоновича з М. Скала-Старицьким обговорюються проблеми постановки голосів учасників хору, досягнення хору, плани щодо його подальшого розвитку, репертуар.

У 1952 році дружина М. Скала-Старицького, співачка Євгенія Ласовська, мала змогу почути виступ *Візантійського хору* на радіо і була захоплена його виконанням. Розповідаючи про свої враження від цього виступу М. Скала-Старицький, – що інтерпретація і виконання було надзвичайне» [104, с. 1]. М. Скала-Старицький говорить про значення діяльності колективу і про важливість його місії, яка, на його думку, полягає в тому, що М. Антоновичу вдається досягнути такого ефекту, працюючи з чужинцями, які не знають української ментальності, на чужому ґрунті, а «не на рідному загумінку, де все добре і велике, але світ про це не знає і не хоче знати», і в основі цього задуму – те, що у виконанні самих чужинців іноземна публіка сприймає українську музику інакше, а сама ідея, що чужинці самі хочуть виконувати її, «це власне те, – пише М. Скала-Старицький, – про що ми мріємо вже віками» [104, с. 1].

У 1954 році М. Скала-Старицький та Є. Ласовська прослухали ще один виступ *Візантійського хору* на радіо і звучання хору справило на них дуже добре враження. У їхньому листі до М. Антоновича від 7 жовтня 1954 року містяться гарні відгуки про колектив і досягнення Антоновича у праці з ним. Причиною таких гарних результатів вони вважають не те, як змогли українізуватися голландці, а в тому, як М. Антоновичу вдалося «в українському властивому стилі передати музично, а не текстово українську музику» [105, с. 1] «Ми зовсім тепер не дивуємося, що Тебе порівнюють з Кошицем» [105, с. 1], – пишуть вони, хоча і відзначають суттєву різницю у роботі з голландцями М. Антоновича, які, на відміну від капели О. Кошиця, не можуть чути інстинктивно те, чого вимагає від них диригент, оскільки вони не є носіями української вокально-хорової культури, а лише пізнають її через диригента: «те, що Тобі вдалося зробити з ними, – пише М. Скала-Старицький, – то направду чудо» [105, с. 1].

У своїй відповіді Антонович повідомляє М. Скала-Старицького про наступний виступ хору на радіо і просить його звернути увагу на соліста баса в «Отче наш», за фахом муляра, який, окрім кількох місяців у хорі, ніде більше не співав, а коли почав займатися співом в Антоновича, то не міг з’єднати в єдину фразу кількох звуків і співав окремими вигуками. М. Антонович висловлює свою гордість за нього з приводу того, що тепер він досягнув такого рівня, що може виконувати соло, а деякі музиканти навіть висловлювали здогадки, що це не голландець тільки через силу його голосу. У цьому ж листі М. Антонович просить послухати соло і ще одного соліста «власного виробу», який, коли прийшов до хору, то мав слабкий голос і «послідовно «горлував», тож його голос вимагав особливо багато роботи. Декілька місяців знадобилось М. Антоновичу, щоб отримати перший «негорлянний» звук, після того потрібний звук то з’являвся, то знову зникав, і ось тепер він може виконати ціле соло правильним звуком [4, с. 1].

Цікавим є лист М. Скала-Старицького від 17 лютого 1956 року, у якому він розмірковує про людський голос. На такі роздуми його надихнули почуті виступи *Візантійського хору* і деякі рецензії на них. Він звертає увагу на думку одного з рецензентів про те, що людський голос є джерелом всякої музики і пригадує, як під час його навчання у Вищому Музичному інституті ім. М. В. Лисенка у Львові на одному з іспитів Василь Барвінський запитав його, який інструмент є найкращий на світі. Сумніваючись, він відповів, що це – людський голос, «але я не був певний тоді, – згадує він, – що воно так. Говори з інструменталістами!» [106, с. 1].

У листі від 1 грудня 1956 року М. Скала-Старицький розповідає про свої враження від недавньої зустрічі з М. Антоновичем і від звучання хору, який він мав нагоду почути. У звучанні хору він відзначає «гладший і шляхотніший звук в голосах», «козацьку» атмосферу і говорить про те, що з цим хором М. Антонович міг би поїхати в світове турне та пророкує колективу визнання в музичному світі. Розмірковуючи над місцем *Візантійського хору* в історії українського хорового виконавства, Скала-Старицький висловлює думку, що колектив є послідовником *Української Республіканської капели* Олександра Кошиця, відзначає і диригентський талант Антоновича: «Ти, – пише М. Скала-Старицький, – після Кошиця, найбільш талановитий диригент» [107, с. 1]. Він досить критично висловлюється щодо діяльності диригентів Н. Городовенка, О. Сороки і Д. Котка, бо вважає, що деякі «ефекти», які є невід'ємною складовою виконавського стилю керованих ними колективів, були зроблені для публіки і, за чисто мистецькими чи музичними критеріями, «з мистецтвом [...] не мають багато спільного», бо диригенти «удосконалювали ефекти, а не твір як такий, не музику, не мистецтво» [107, с. 1]. Він звинувачує попередників М. Антоновича у тому, що вони частіше дбали про успіх колективу, а не про розкриття справжнього змісту виконуваних творів. М. Скала-Старицький, на прикладі виконавського стилю різних співаків, доводить, що багато з них своєю інтерпретацією твору та виконавською

манерою не відтворюють правдивого змісту твору, закладеного в нього автором, їх інтерпретації «з оригіналом твору не мають нічого спільного, а вже найменше стилю» [107, с. 1], – пише М. Скала-Старицький. Він виступає за відтворення авторського стилю і стилю епохи у творі, збереження якого при виконанні є головним завданням співака.

Стиль, якого дотримується М. Антонович у виконанні *Візантійського хору*, на думку М. Скала-Старицького, є єдино вірним: «Ти, поки що, держишся стилю і музики. Кажу поки що, бо не знати, чи й Тебе не заведуть успіхи на манівці ефектів. Думаю, що ні, бо Ти, як Ти любив колись заявляти, в першу чергу музиколог, а потім виконавець» [107, с. 2]. Зустріч, до роздумів над якою звертається М. Скала-Старицький у цьому листі, принесла йому ще одне враження, – він вперше з того часу, як вони разом навчалися у Г. Граруда у Відні, почув сольне виконання М. Антоновича: «Своїм «Вірую» в церкві, – пише М. Скала-Старицький, – Ти мене застрілив. Я не чув Тебе ще як в Граруда у Відні. Потім, різні чутки ходили про Тебе. В 1950 році був я в Мюнхені і там мені казали, що Ти давав концерти після війни в Німеччині. Казали мені люди, що голос Ти зовсім стратив, що голос колишеться і т.п. Не знаю, не чув я Тебе тоді. Людям вірив і не вірив. Аж нарешті почув я тебе в Базель 25.XI.56. в церкві, де акустика добра і, так як в мікрофоні в добре акустичній залі, вилазять всі плюси і мінуси. Я був приємно заскочений. Я вважаю, що голос в Тебе такий же, як і був. Свіжий, здоровий, добре поставлений і, що найважніше, не має того малого тремола, яке характеризувало Тебе колись. Я сказав би, що голосово Ти стоїш знаменито. Голос шляхотніший, певніший і мужніший як колись» [107, с. 2].

У цьому ж листі М. Скала-Старицький дає поради М. Антоновичу щодо подальшої роботи з колективом, особливо звертає увагу на можливість деяких вдосконалень у виконанні солістів, яких, на думку М. Скала-Старицького, «можна би ще потягнути». Так, солісту в творі «Через поле широкеє» він радить співати його «більш лірично, більш

ніжно», бо він «дає забагато звуку, забагато голосу, забагато тембру» [107, с. 2]. Солісту в «Закувала» бажає співати «більш героїчно, більш темпераментно і з трохи меншим портаменто між «по» і «синьому»: «Треба поставити йому те «по», – пише він М. Антоновичу, – а потім «бра» на зуби і на ніс. То дуже добрий і сильний голос, і коли би Тобі вдалося поставити йому деякі тони на героїчний блеск, то його голос робив би враження ракет» [107, с. 2]. «Це так між нами, – додає М. Скала-Старицький. – Йому того не говори, а особливо, що це я писав Тобі. […] Вони, як мені здається, дуже добре наставлені до мене, всі Твої хористи, тож я не хотів би зіпсувати того симпатичного відношення моїми заввагами» [107, с. 2].

Загалом, почувши *Візантійський хор* через два роки після першого знайомства з ним у 1954 році в Брюсселі, М. Скала-Старицький відзначає його значний поступ, і починає шукати шляхів до організації виступів хору в Парижі. «Твій хор, – пише він, – сміло може тепер конкурувати з найкращими хорами в світі» [107, с. 2].

Продовжуючи працювати над постановкою голосів виконавців *Візантійського хору,* М. Антонович не раз радився з М. Скала-Старицьким щодо вибору того чи іншого методу у роботі для кожного співака, цікавився його думкою щодо різних шкіл співу і методів звуковидобування у їх представників. В одному з листів на прохання М. Антоновича М. Скала-Старицький висловлює свої думки щодо цього питання: «На мою думку, – пише він, – спів може бути тільки один: добрий або злий, гарний або поганий. Способи, якими люди до такого співу доходять, можуть бути різні. Це так звані методи чи школи. В цих методах чи школах, на мою ж знова думку, найважнішими чинниками є: клімат, ментальність і мова» [108, с. 1]. Продовжуючи цю думку, М. Скала-Старицький пояснює, що клімат, чи природа, дає ті чи інші голоси, ментальність, або оточення, створює «духовне оформлення», а мова «вже з перших слів і звуків розвиває такі чи інші резонатори будучого співака» [108, с. 1].

Звертаючись під цим оглядом до оцінки української школи співу, він відзначає гарні дані, за виключенням ментальності, яка в українців, на його думку «неясна, неспрецизована, а, що найгірше – не здисциплінована», адже на ментальність впливають обставини – духовні, політичні і економічні, і ці чинники також важливі у співі.

На думку М. Скала-Старицького, у співі неможна творити чисто національної школи співу, національні риси несе в собі кожен співак підсвідомо, від народження. Оглядаючи різні школи співу – німецьку, італійську, французьку, російську, і відзначаючи їх основні риси і досягнення у техніці співу, він приходить до висновку, що кращою методикою співу можна вважати віденську, оскільки в ній «збігаються найосновніші методи доброго співу цілої Європи» [108, с. 1].

На прохання М. Антоновича, М. Скала-Старицький висловлює свої думки і щодо теорії українського співака Олександра Мишуги, яку він вважає доброю «як початок, як вихідний пункт. Особливо для слов'ян, яким дуже трудно витягнути голос з потилиці, з горла на перед, на тверде піднебіння, а тим самим «урухомити», узвучати носовий резонатор», а саме він «надає голосові найбільш привабливої краски, душі і серця, як кажеться в поточній мові» [108, с. 1]. Саме цю проблему він вважає основною у слов'ян, а в інших народів на перше місце виступають інші проблеми, і це пов'язано з особливостями їх мови. «Найідеальніший вихід з того положення було би получити всі ті прикмети разом і можна би мати феноменальні голоси, феноменальних співаків» [108, с. 1]. Ті, кому вдалося, свідомо чи несвідомо, цього досягнути, на думку М. Скала-Старицького, «ввійшли в історію як недосяжні і неповторні приміри», і на цю тему потрібно писати праці, бо ті праці, які присвячені науці співу, зазвичай спираються на положення якоїсь однієї школи, тобто на досвід розвитку голосів в умовах одного мовного середовища.

На завершення своїх роздумів про методики співу М. Скала-Старицький висловлює думку про те, що «ідеальний спів, найкраща метода

може бути тільки одна», і підкреслює досягнення М. Антоновича у методиці навчання співу: «Найкращий доказ, – пише він, – твої досвіди з голляндцями, які ніколи не славились добрими співаками, а під Твоїм проводом, Твоєю «школою», не тільки день і ніч можуть співати, але й краску голосів міняють, об'єм і тесситуру» [108, с. 1].

Переймався М. Скала-Старицький і проблемами, що виникали в М. Антоновича під час праці з хором, і не раз давав йому поради, як чинити в тій чи іншій ситуації.

У листі від 10 квітня 1957 року М. Антонович написав до М. Скала-Старицького про критику на його адресу щодо правильності постановки голосів у співаків *Візантійського хору* і про один з випадків, що у зв'язку з цим мав тоді місце: «у співі починають кампанію проти мене, – пише М. Антонович, – «найвищі вокальні авторитети», а при цьому починають вже переманювати від мене співаків (найвизначніша голландська співачка й педагог дає вже одному з моїх бувших співаків безплатні лекції, але за це він мусів покинути хор). «Кампанія» охоплює вже Амстердам й інші міста, особливо радіо. Біда тільки, що не можуть дати прикладу, кому я попсув голос. Хор в загальному й співаки індивідуально розвиваються гарно, хоч правда не всі блуди можна вже викорінити, але поволі добиваюся свого» [5, с. 1].

М. Скала-Старицький причини такої кампанії вбачає у ставленні голландців до Східної Європи і у сильній конкуренції з боку М. Антоновича як вокального педагога, якої вони від нього не очікували: «якийсь там чужинець, – пише М. Скала-Старицький, – та ще й зі Східної Європи [...] прийшов вчити їх [...] як треба співати, як видобути з [...] звичайних робітників, урядовців та купців шляхотні тони, мистецький звук, чудесну інтерпретацію не тільки музики, але й не зрозумілого їм тексту» [109, с. 1]. Підсумовуючи свої роздуми щодо цієї ситуації, М. Скала-Старицький пише: «Те, що проти тебе підносять голову «найвищі вокальні авторитети», [...] доказує тільки Твою вартість» [109, с. 1].

В одному з листів з цього ж періоду М. Антонович наводить розклад виступів *Візантійського хору*, що охоплює один тиждень, і є свідченням активної діяльності колективу і його затребованості. Так, за словами М. Антоновича, 28 квітня 1957 року хор від 7-ї до 8-ї ранку співав на Службі Божій в Утрехті, потім до пів на десяту концерт на прохання однієї з організацій в Утрехті, після якого колектив поїхав до Бельгії і там мав концерт о 15-й годині, а о 19-й – понтифікальну Літургію в місцевій катедрі. Повернувшись до Утрехту о 2-й годині ночі, вже того ж дня (29 квітня), хор мав виступ у Роттердамі. А вже за кілька днів була запланована репетиція хору з оркестром 9-ї симфонії Бетховена, і на 5 травня – концерт в Амстердамі, і «так дальше аж до вакацій». Незважаючи на втому через такий насичений графік репетицій і виступів, М. Антонович підкреслює, що потребує праці з хором, яка дає «певне внутрішнє вдоволення», «бо ту живу бодай трохи своїм рідним життям, рідними піснями» [6, с. 1].

В одному зі своїх листів до М. Антоновича М. Скала-Старицький розмірковує на тему репрезентації української культури у світі і наполягає на тому, що українські музичні колективи повинні виходити за межі лише фольклорного репертуару, і критикує колективи, які ще не мають достатнього професійного рівня, але займаються пропагуванням української музики у світі і у цьому прирівнюють себе до капели О. Кошиця. З особливо різкою критикою він виступає проти капели бандуристів Г. Китастого, на гастролі якої було виділено значні кошти, а тим часом, на його думку, ці кошти могли би бути спрямовані на більш професійне пропагування української музики у світі: «В пропаганді прирівнюють себе до Кошиця та його місії, – пише М. Скала-Старицький. – Забувають одначе, [...] що Кошиць був великий майстер найкращої симфонії людських голосів, доведеної працею, талантом та особливими обдаруваннями до висот справжнього мистецтва» [110, с. 3]. Порівнюючи капелу Г. Китастого з капелою О. Кошиця і *Візантійським хором* М. Антоновича,

М. Скала-Старицький висловлює думку, що *Візантійський хор* є цілком оригінальним хором, оскільки, будучи колективом, складеним лише з голландців, завдяки наставництву українського диригента він продовжує традиції Кошиця на більш професійному мистецькому рівні, ніж це вдається деяким українським колективам: «Перш за все Ти плекаєш українську хорову творчість серед чужинців і за посередництвом їх самих, – пише він до М. Антоновича. – Це зовсім що інше, коли нашу пісню виконують самі чужинці і стараються співати її по-мистецьки, [...] а не по-аматорськи, як це робимо ми на чужині» [110, с. 3].

У березні 1964 року відбувся виступ *Візантійського хору* на Шевченківському вечорі в Парижі, організованому Ювілейним Комітетом 150-ліття від дня народження Тараса Шевченка, головою якого був Аристид Вирста, а мистецьким керівником М. Скала-Старицький. У цьому концерті хор виконав «Псалом» Д. Бортнянського, «Було колись в Україні» М. Лисенка, «Садок вишневий коло хати» А. Гнатишина, народну пісню «Думи мої» в обр. М. Антоновича, «Заповіт» в обр. О. Кошиця, «Та забіліли сніги» в обр. М. Лисенка. У листі з подякою за виступ *Візантійського хору* від президії комітету відзначено, що виступ хору був запорукою успіху шевченківського концерту: «Своїм мистецьким рівнем, який хор завдячує Вам, *Візантійський хор* полонив не тільки українську, але й французьку публіку, а тим самим спричинився до гідного вшанування Поета» [111, с. 1], – зазначалося у листі.

В останні роки життя М. Скала-Старицького у листуванні обговорюються теми, що мають суспільне значення, зокрема, поява «Української музики» Антона Рудницького, потреба появи альбому про українських композиторів.

Цікавим є лист М. Скала-Старицького від 29 березня 1967, у якому він відповідає на лист Антоновича про свої плани написати книжку про техніку співу. М. Скала-Старицький цілком підтримує ідею М. Антоновича, оскільки вважає, що саме він, який був і оперним співаком, і

диригентом, і музикознавцем, і композитором, знає всі стилі, всі методи, повинен написати таку книжку. Далі він розмірковує про вокальну техніку хорову і сольну: «До сольової техніки, – пише він, кожний співак, чи співачка доходить так, чи інакше індивідуально, а хористи мусять мати, що так скажу, колективну техніку. Соліст – це одноголосний інструмент, а хор – вже оркестра живих інструментів […] співати в ансамблях – не те саме, що самому. Тому я дуже цікавий на Твою книжку про техніку співу, особливо хорового. Така книжка, на мою думку, дуже потрібна, особливо українським хорам» [112, с. 1].

Отже, праця Мирослава Антоновича як вокаліста – співака і педагога з вокалу, та його індивідуальні заняття з вокалу зі співаками були важливими факторами творення виконавського стилю *Візантійського хору*. На формування виконавських та методичних засад М. Антоновича, а відтак, і на виконавський стиль керованого ним колективу, також мали значний вплив його зв'язки з колегами і друзями – знавцями і носіями традицій української вокальної культури зокрема видатним оперним співаком М. Скала-Старицьким.

2.4. Стилістичні особливості літургійного і концертного репертуару Візантійського хору та творчої спадщини М. Антоновича

Репертуар *Візантійського хору* складається з двох основних напрямків – літургійних творів візантійського обряду та українських народних пісень в обробках українських композиторів, самого Мирослава Антоновича, оригінальних творів українських за західноєвропейських композиторів. В програмах виступів хору часто подавалися історичні відомості про Україну та про її професійну і народну музичну культуру, про історію створення *Візантійського хору* та головне спрямування його діяльності, інформація про солістів і диригента, пояснення до виконуваних пісень. Також є програми концертів з перекладом українських пісень на голландську мову. Програми до Шевченківських вечорів містять

інформацію про Тараса Шевченка, до роковин смерті Євгена Коновальця – інформацію про нього та інші історичні відомості. Найповніша інформація про Україну і українську духовну музику і, зокрема, про київські співи, міститься в програмах виступів хору, приурочених до святкувань 1000-ліття Хрещення Русі.

У річниці діяльності хору виконувався весь репертуар у кількох концертах, які відбувалися в різних містах впродовж року, друкувалися буклети, присвячені діяльності хору, а також альбоми і щоденники хору. Часто *Візантійський хор* виступав у спільних концертах зі співаками Є. Зарицькою, М. Скала-Старицьким, бандуристом В. Луцівим, а також з іншими хоровими колективами, та в церквах поперемінно з органістами, які часто виконували твори Й. С. Баха, Д. Букстехуде та інших композиторів барокової доби.

Традиційна програма концерту хору складалася з двох частин. У першій виконувалася духовна музика. У цій частині, окрім літургійних творів, виконуються духовні пісні (псалми), колядки, та твори, які мають духовний зміст. В другій частині концерту виконуються світські твори – народні пісні та оригінальні твори українських композиторів.

Відділ, присвячений духовній музиці, найчастіше розпочинався творами «Буди ім’я Господнє» Д. Бортнянського, «Отче наш» А. Гнатишина або О. Новохоцького, далі за програмою найчастіше виконувалися «Милость мира» київського напіву, «О Тебі радується» в обр. М. Антоновича, «Услиши, Господи» І. Лаврівського, «Іже херувими» Д. Бортнянського, «Тропарі» З. Лиська. Завершувала частину традиційно «Єктенія» («Літанія») київського напіву (пізніше в обр. А. Гнатишина), перед нею нерідко виконувалися духовна пісня «Ой, зійшла зоря» в обр. М. Леонтовича. Поряд з літургійними творами і псалмами у цей блок входили і світські твори, які вимагають від слухачів духовної зосередженості. Виконання цих творів поряд з літургійними не тільки підсилює глибину їх змісту, але й неначе нагадує сучасникам про непросту ситуацію, в якій

опинилась церква, твори обряду якої виконуються. Так, між «О Тебі радується» в обр. М. Антоновича та «Іже херувими» Д. Бортнянського виконувалися «Лірники» Д. Котка. Також на завершення блоку духовної музики часто звучала «Не плач, Рахиле» О. Купчинського.

До першого блоку входять також такі твори, як «Плотію уснув», «Єктенія», «Милость мира», «Отче наш» київського напіву, «Божественний гром» (триголосний концерт невідомого автора XVII ст.), «Покаянія» А. Веделя, «Услиши, Господи», «Христос воскресе», «Святий Боже» («Трисвяте») І. Лаврівського, «Псалом 20», «Іже херувими», «Буди ім’я Господнє» Д. Бортнянського, «Благообразний Іосиф» О. Новохацького, «Тропарі на вісім гласів» З. Лиська, «Блажен муж», «Ізбави од бід», «Єктенія» («Літанія»), «Під Твою милість» А. Гнатишина, «Хваліть ім'я Господнє», «Видить Бог», «Днесь поюще» К. Стеценка, «Се жених», «Тропар» О. Кошиця.

Другий, концертний блок репертуару найчастіше розпочинався з «Гуляли» О. Нижанківського, «Думи про Нечая» Д. Січинського або «Думи мої» в обр. М. Антоновича. Далі виконувався ряд українських народних пісень або творів в народному дусі, найчастіше виконувані з них – «Ой, наїхали вози з України», «Через поле», «Куріпочка», «Дзвони», «Серенада» («Сонце низенько») – обр. Д. Котка, «Зашуміла», «Нечай», «Ой на горі там женці жнуть», «Та забіліли сніги» – обр. О. Кошиця, «Нагнувся дуб високий» М. Гайворонського, «Ой летіла горлиця» – обр. Б. Лятошинського, «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, «Нечай», «На городі верба», «Вітер-вітер», «Ой, із-за гори вилітали орли», «Ой пущу я кониченька», «Та забіліли сніги» – обр. М. Лисенка, «Боже великий, єдиний» М. Лисенка, «Стоїть Кавказ» К. Стеценка, «Золоті зорі» О. Нижанківського, «Карпати» І. Шамо, «Над Прутом у лузі» С. Воробкевича, «Ой, Морозе, Морозенку», «Ой, видно село» обр. С. Людкевича, «Каменярі» С. Людкевича, «Засумуй, трембіто», «Вилітали орли», «Чорнявая молодичка», «Козак коня напував» – обр. А. Гнатишина, «Коломийки»

А. Гнатишина, «Гей, браття опришки» А. Кос-Анатольського «Ой, три шляхи» обр. Г. Топольницького, «Де срібнолентий Сян пливе» М. Копка, «Гаю, гаю, зелен розмаю» обр. М. Леонтовича, «Сусідка» обр. Л. Ревуцького, «Сусідка» обр. П. Яциневича, «Засіяло сонце» І. Недільського, «І шумить, і гуде», «Гей, на горі», «Тихо над річкою» обр. І. Вовка, «Мав я раз дівчиноньку», «Повій, вітре» – обр. М. Антоновича. На завершення цього блоку переважно виконувалися «Од Києва до Лубен» в обр. М. Антоновича.

Перед Різдвом репертуар хору поповнювався колядками («Добрий вечір тобі», «Іде звізда», «Нова радість стала», «Дивная новина» в обр. К. Стеценка та ін.), які виконувались як разом з літургійними творами, так і в частині з народними піснями.

На шевченківських вечорах *Візантійським хором* виконувались такі твори на слова Шевченка як «Заповіт», муз. Г. Гладкого, обр. О. Кошиця, «Заповіт» обр. О. Козака, «Думи мої» обр. Д. Котка, «Думи мої» обр. М. Антоновича, «Садок вишневий» А. Гнатишин, «Прометей» К. Стеценка, «Було колись в Україні» М. Лисенка.

Важливими матеріалами для вивчення репертуару *Візантійського хору* є записи його виконання на платівках, аудіокасетах і дисках. За чотири десятиліття діяльності хору під керівництвом М. Антоновича було записано більше 20 платівок.

Особливо цінними ці записи є з огляду на те, що саме на них записана Літургія та фрагмент Вечірні у виконанні хору. Оскільки Літургія і Вечірня не виконувались в концертах, у програмах присутня лише незначна частина духовних творів або окремі фрагменти богослужіння, які могли бути виконані в умовах концерту.

Відтак, літургійна музика візантійського обряду, виконувана колективом, в концертах практично не представлена, якщо ж і є окремі твори, вибрані з контексту богослужіння, поза ним вони сприймаються інакше, і

за ними важко сформувати враження про те, як звучала повна літургія у виконанні хору.

Зважаючи на те, що спів у богослужіннях візантійського обряду був основною місією колективу, вивчаючи дискографію хору, можна зробити висновки про те, яким саме був основний репертуар колективу та які богослужбові співи у ньому представлені.

Найширше у богослужбовому репертуарі *Візантійського хору* представлені співи київської традиції. З дискографії хору, укладеної І. Червінським [122], бачимо, що окрім представлених у концертних програмах «Плотію уснув», «Єктенії», «Милость мира», «Отче наш» київського напіву, в богослужіннях, записаних на платівки, звучать також «Свят», «Єдин свят», «Отче наш», «Благообразний Іосиф», «Святий Боже», «Прокимен», «Читання Апостола і Аллилуйя», «Буди, Господи», «Хваліте Господа», «Воскресіння Твоє, Христе Спасе» київського напіву, що свідчить про те, що київським напівом представлені всі основні піснеспіви літургії, також на платівках записана вечірня київського напіву. В богослужбових співах хору також представлені грецький («Христос анесте»), галицький («Канон Пасхи», «Хвалитні на Пасху») і традиційний («Вірую», «Єктенія», «Святий Боже», «1-й антифон», «Благих мощи», «З нами Бог») напіви.

Поряд з поширеними церковними напівами виконувались авторські духовні композиції Д. Бортнянського («Слава», «Єдинородний Сине», «Іже херувими», «Під Твою милость», «Псалом», «Многая літа»), А. Веделя («Покаянія»), А. Гнатишина («Воздайте славу Господеві», «Отче наш», «Блажен муж»), О. Нижанківського, О. Кошиця («Милость мира», «Аллилуйя», «Тропар, глас 8»), С. Людкевича («Христос воскрес», «Да воскреснет Бог»), О. Роздольського («Панахида»), К. Стеценка («Хваліть ім’я Господнє»), О. Новохацького («Отче наш»), А. Архангельського («Милость мира»), М. Вербицького («Буди ім’я Господнє», «Єдин свят»), Н. Потулова («Хваліте Господа», обр. київського напіву), З. Лиська («Тро-

парі на вісім гласів»), М. Антоновича («Єктенія потрійна», «О Тебі радується»).

Окремі платівки присвячені українським колядам і щедрівкам. Найширше тут представлені обробки К. Стеценка: «Нова радість стала», «Іде звізда чудна», «Щедрий вечір, добрий вечір», «Ой, видить Бог», «Добрий вечір тобі», «В полі, полі плужок оре», «Ой, сивая та й зозуленька», «Ой, там за горою». Виконуються також обробки М. Антоновича «Нині Адама», «Небо і земля», та «Бог предвічний» О. Нижанківського.

Одна з платівок представляє воскресну утреню – «Христос воскрес», «Да воскреснет Бог. Стихира» С. Людкевича, «Христос анесте» грецького напіву, «Воскрес Ісус от гроба. Стихира, глас 6», «Воскресенія день. Канон Пасхи, ірмоси, глас 1», «Воскресеніє Христово, по ікосі», «Плотію уснув, світилен самогласний», «Пасха священная, стихира, глас 5».

У 1972 році був записаний на платівку концерт до 20-ліття діяльності *Візантійського хору*, який відбувся у залі Тіволі міста Утрехт (Нідерланди). У цьому концерті хором були виконані фрагменти опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Каменярі» С. Людкевича та «Пролог» М. Антоновича. Також у цьому ж році на окрему платівку «Пролог» М. Антоновича був записаний повторно.

Візантійський хор виконував також твори західноєвропейських композиторів – фрагменти з «Симфонії № 9» Л. Бетховена та «Фауст симфонії» Ф. Ліста, «Тріумф Афродіти» К. Орфа, твори деяких голландських композиторів, зокрема, Бадінгса, Стратегіра [126, с. 179].

Створений з метою виконання співів візантійського обряду у богослужіннях, *Візантійський хор* у своїй діяльності широко презентує українську духовну музичну традицію – від давнього київського напіву до релігійної музики українських композиторів XX століття. У перші ж роки своєї діяльності хор доповнив свій репертуар духовними та народними піснями і розпочав активну концертну діяльність. Таким чином, у

репертуарі хору представлений великий пласт як духовної, так і народної української музики, а також творча спадщина видатних українських та зарубіжних композиторів. За чотири десятиліття діяльності хор мав понад 1500 виступів (літургій та концертів), з них близько 1000 в Нідерландах і понад 500 у країнах Західної Європи та Північної Америки.

Мирослав Антонович, в силу обставин, неодноразово звертався до компонування: під час свого перебування на посаді музичного керівника в театрі «Розвага» у таборі для переміщених осіб в Новому Ульмі, та як керівник *Візантійського хору*. Хоч зазвичай до цього його спонукали навчальні потреби і брак українського музичного репертуару, все ж його творча спадщина є цінним джерелом, що засвідчує активність українського музичного життя за складних історичних умов та, навіть за відсутності репертуару, прагнення створювати і виконувати музику на українські тексти з метою пропагування власної музичної культури.

Найактивніша композиторська праця Мирослава Антоновича припадає на 1946–1947-й роки, тобто на час його перебування у таборі для переміщених осіб у місті Новий Ульм, де він виступив як організатор і керівник хору у таборовому театрі «Розвага».

Окрім праці з хором, М. Антонович також був музичним керівником театру, і його посада вимагала активної творчої праці: «Головним моїм завданням, – згадує він, – було музичне оформлення п’єс, тобто добір музики до пісень чи танцювальних номерів, що виконувались у п’єсах, готувати музичний супровід дії та музичні номери, щоб створити у глядача певний настрій. Потрібних для цього нот музичних творів у театрі не було, роздобути їх було неможливо, отже, треба було мені самому писати потрібну музику» [7, с. 429], тому в цей період М. Антонович багато компонує як для таборового оркестру, так і для хору. Саме для таборового хору призначалися дві написані в той час хорові композиції – «Живи, Україно» на слова Олександра Олеся та привітальна пісня «Не журіться».

Одночасно він навчався композиції у професора Мюнхенської музичної академії Густава Гайергаза і під його керівництвом написав три частини симфонії (клавір), про що він пише у своїх спогадах [7, с. 443].

Із усієї творчої праці М. Антоновича таборового періоду у його архіві в Інституті церковної музики Українського католицького університету (далі – ІЦМ УКУ) збереглася лише одна з перших композицій Антоновича – хор на слова Олександра Олеся «Живи, Україно» («Пісня»). Цей вірш був однією з найбільш знаних поезій, крім того, він привертав увагу своєю мелодійністю та змістом тексту, в якому проголошується вірність Україні. Саме тому до нього нерідко звертались композитори України та української еміграції, серед них Кирило Стеценко, Михайло Гайворонський, Остап Бобикевич.

Твір М. Антоновича відрізняється простотою хорової фактури, опорою на народну мелодику, що робить виконання доступним для колективу будь-якого рівня, адже, за його словами, у таборовому театрі, для якого призначався хор, «виконавські можливості учасників були дуже скромні» [7, с. 429]. Тому для написання твору він обирає тональність C-dur, чотиридольниий розмір; у співвідношенні голосів переважає рух в терцію, октаву, унісон, характерні для народного багатоголосся.

Як професійний оперний співак (баритон), ймовірно, більше свободи у виборі виразових можливостей М. Антонович мав при написанні власних солоспівів, які він виконував у своїх сольних концертах, з якими виїжджав до інших таборів [7, с. 443], також ряд солоспівів в останні місяці свого перебування в таборі він написав на вірші зі збірки українського поета М. Мандрики «Мій сад» (1941, Канада), який перебував на еміграції в Канаді, куди також планував виїхати і Антонович. Ці солоспіви він намагався видати в Канаді. У 1958 році, вже до Нідерландів,М. Мандрика висилає для М. Антоновича свою нову збірку поезій «Золота осінь»: «Може, – пише у відповідь йому М. Антонович, – вони знову розрухають у мене підсохлу мою фантазію, бо під цю пору моя «наукова праця»

замкнула «творчі пориви» за десять замків самокритицизму, а мої щоденні обов'язки й турботи висушили й те, що там десь у душі «прокльовувалося» [3, с. 1].

Окреме місце серед творчої спадщини М. Антоновича посідає жанр обробки народної пісні, до якого він неодноразово звертався у перше десятиліття діяльності *Візантійського хору* з метою збагачення його репертуару характерними творами українського фольклору і ознайомлення з ним західноєвропейської слухацької аудиторії. «Прикро читати деякі закиди, – пише він, – у відношенні до музичної вартости виконуваних пісень, хоча вони повністю виправдані. Прикро тому, що не маю потрібних нот і майже всі старання роздобути потрібні твори до тепер осталися безуспішними» [11, с. 23].

Для своїх обробок М. Антонович обирав відомі і характерні українські пісні, обробляючи їх для виконання чоловічим хоровим колективом. Мелодію він зазвичай залишав незмінною, підкреслюючи її самобутність засобами українського народного багатоголосся, з традиціями якого він був добре знайомий з дитячих років: «Цей спів викликав у мені щось, – згадує він, – що дотепер було у мені заховане десь глибоко у підсвідомості, а тепер, під впливом народного співу, випливало на поверхню» [7, с. 97].

Обробки українських пісень для *Візантійського хору*, складеного з голландців, М. Антонович підтекстовував латинськими літерами, і при виконанні йому вдавалося досягнути досить чіткої вимови українських текстів, про що свідчать записи пісень.

Однією з найпопулярніших обробок, виконуваних *Візантійським хором*, була обробка пісні «Мав я раз дівчиноньку». Двічі вона була записана на платівку, про що свідчить колекція платівок архіву М. Антоновича, яка зберігається в ІЦМ УКУ.

У ксерокопії рукопису обробки цієї пісні, датованій 1967 роком, пісня подана в тональності As-dur, народна мелодія в ній збережена без

змін, а хорове чотириголосся збагачене традиційними засобами народного багатоголосся. Мелодія в обробці звучить спочатку у соло баритонів («Мав я раз дівчиноньку чепурненьку»), а в кінці першого речення М. Антонович приєднує до нього тритактовий підголосок у басу («Чепурненьку, гей!»), який звучить ніби відлуння останньої проспіваної фрази. Друге речення проходить у перших і других тенорів паралельними терціями та в унісон. У приспіві звучить повне чотириголосся, що містить рух паралельними терціями та октавами.

У другому куплеті («Посилав я старостів з рушниками») мелодія звучить у баритонів, до мелодії яких утворюють поліфонічний підголосок тенори. У кінці першого речення, як і в першому куплеті, вступає басовий тритактовий підголосок («Рушниками, гей!»), друге речення має повний чотириголосний склад. Приспів другого куплету змінений, у ньому відсутній рух паралельними октавами у партіях баритонів і басів, який звучить у першому куплеті, каденція залишається незмінною.

Останнє проведення приспіву має менше підголосків, натомість у ньому є більше унісонних подвоєнь в партії басів і баритонів. Третій («Думав я втопитися») і четвертий («Щоби врятуватися від спокуси») куплети є точною репризою першого і другого куплетів.

Загалом, обробка має просту і ясну хорову фактуру, принципи обробки, застосовані у ній Антоновичем, являють собою традиційні засоби поліфонізації чотириголосся. Кульмінація твору у приспіві другого куплету досягається не лише посиленням динаміки виконання, а й поступовим включенням упродовж пісні більшої кількості голосів.

Обробку «Од Києва до Лубен» відрізняє ширше використання поліфонічних прийомів, ніж це було в інших обробках Антоновича.

Твір розпочинається зі вступу, який вводить слухача до образної сфери пісні. Починається він без слів як варіація основної поспівки, викладена поліфонічно у перших тенорів, баритонів і басів. У другому реченні вступають другі тенори з мелодією приспіву («Дам лиха

закаблукам»), а перші тенори утворюють до мелодії підголоски, характерні для народного багатоголосся, так, спочатку утворюється терцієвий підголосок, який згодом чергується з рухом паралельними квінтами.

У першому куплеті («Од Києва до Лубен») утворюється п'ятиголосся – сама мелодія звучить у солістів в середньому регістрі, інші голоси утворюють фон, у якому мелодії перших і других тенорів мають досить самостійний характер, вони утворюють поліфонічне двоголосся, баси рухаються половинними тривалостями, слугуючи основою музичної тканини. Утворюються три шари поліфонічної фактури – низькі голоси створюють гармонічну основу, верхні голоси утворюють поліфонічний фон, який створює враження простору, а на цьому фоні ніби долинає здалека мелодія солістів в середньому регістрі, огорнена поліфонічними підголосками.

У другому куплеті («Од Києва до Хорола») повертається чотириголосний склад, мелодія проходить у баритонів, а характерний ритм з восьмою паузою на сильних долях, який проводили в першому куплеті баритони, переходить спочатку до партії других, потім перших тенорів, а в третьому куплеті повертається до партії баритонів. В другому і третьому куплетах рух значно пожвавлюється, звучання стає більш насиченим за рахунок одночасного поєднання різних текстів, характеру яких відповідає один з голосів – основна мелодія звучить у баритонів («Од Києва до Хорола черевички попорола»), перші тенори проводять підголосок без тексту, особливого пожвавлення надають другі тенори (підголосок з приспівкою «Гоп») та баси («Ой дам, таки, таки дам»). Для обох цих куплетів характерні накладання тексту. Видозмінену мелодію у третьому куплеті проводять баси. Завершується куплет одноголосним низхідним переходом у басів до наступного куплету («Ой дам, таки дам, закаблукам лиха дам»).

У четвертому куплеті («А мій батько чоботар») мелодію також проводять баси, але на октаву нижче. Завершується він одноголосним

поступеневим низхідним рухом шістнадцятими тривалостями в межах двох октав. Після четвертого куплету відбувається раптова зміна тональності з G-dur на C-dur. У п’ятому («Посилає мене мати на музики гуляти») і шостому («На музики збиралася») куплетах мелодія звучить у других тенорів, текст дублюють баси, у верхньому голосі проходить підголосок на слабкій долі, який був присутній в усіх попередніх куплетах (приспівка «Гоп»). Завершується твір в тональності C-dur.

Для пісні характерне використання різних поліфонічних прийомів, накладання текстів, поступове пожвавлення ритму від початку до закінчення твору, почергове проведення мелодії в різних голосах, характерність кожного голосу та обмін функціями голосів, певні звукозображальні елементи.

Обробка народної пісні «І шумить, і гуде» Антоновича починається двотактовим звукозображальним вступом у тенорів і басів на тонічній квінті з додаванням секунди на слабкій долі такту, який відразу вводить слухача в образну сферу пісні. На цьому фоні, ніби здалеку, вступає мелодія у других тенорів. У другому реченні утворюється поліфонічне чотириголосся: другі тенори продовжують вести мелодію, перші тенори мають власну мелодію, баси утворюють гармонічну основу, баритони проводять підголосок, що рухається поступенево legato.

У другому куплеті (на словах «Обізвався козак») мелодію проводять баритони, які ніби відповідають на репліку других тенорів з першого куплету. Змінюється характер басової партії, яка стає насиченою широкими стрибками, що звучать як вигук (стрибки на кварту, квінту, сексту), утворюючи до мелодії октаву, терцію, унісон, у верхньому голосі звучить нова мелодія.

Третій куплет («Ой прошу я тебе») являє собою дещо видозмінене повторення першого куплету. У ньому змінюються тільки функції голосів: перші і другі тенори у першому реченні міняються ролями, мелодія проходить у верхньому голосі, а підголосок у другому. Від другого

речення третій куплет є повтором першого з незначними змінами у підголосках. Гармонічна мова, функції басової, баритонової партій і характер підголосків ті ж самі, що й у першому куплеті.

В четвертому куплеті («Ой ти ненько моя») мелодію проводять другі тенори, перші тенори дублюють їх в терцію і септиму, баси і баритони виконують функцію гармонічної основи і між собою утворюють переважно унісони або октави. У цьому куплеті Антонович користується спеціальним прийомом, коли другі тенори співають вище від перших на словах «тоді було бити-вчити, як маленька була», що створює ефект напруги середніх голосів для зображення дівочого голосу партією чоловічих голосів, та надає звучанню характеру певної комічності.

Мелодію у п’ятому куплеті («А тепер я велика») продовжують проводити другі тенори, як і в четвертому куплеті, перші тенори дублюють їх в терцію, септиму, октаву, унісон, баси і баритони, які частіше утворюють між собою октаву або унісон, слугують гармонічною основою, однак характер баритонової партії дещо змінюється через речитативне проведення у ній тексту пісні.

Шостий, заключний куплет («Щоб у полі орав»), в першому реченні має мелодію в баритоновій партії, на тонічному органному пункті, перші тенори проводять підголосок з оспівуванням терцієвого тону та низхідним рухом до основного тону домінанти, другі тенори – висхідний хід до основного звуку домінанти; в другому реченні («Ой, а мене ж молодую») баси з баритонами і другі тенори проводять мелодію в дециму, перші тенори мають двотактовий органний пункт на тоніці, а потім дублюють основну мелодію, яку проводять другі тенори в терцію та унісон.

Отже, обробка має куплетно-варіаційну форму, повністю витримана в тональності A-dur. В обробці даної пісні М. Антонович користується характерними прийомами народного багатоголосся, зберігає незмінною мелодію, проводячи її у різних партіях хору, використовуючи її проведення в тому чи іншому голосі для втілення образу, визначеного

текстом. Так, у першому куплеті, мелодію починають проводити другі тенори, які втілюють образ дівчини, на словах «Обізвався козак» мелодія переходить до баритонів, а з третього куплету і надалі мелодію проводять другі тенори, оскільки текст пісні належить дівчині, яка відповідає козакові і звертається до матері.

Обробка народної пісні «Думи мої» починається з восьмитактового вступу, який звучить без тексту у тональності g-moll. Функцією вступу у даній обробці є введення слухача у стан похмурого самозаглиблення, чому слугує поступенний низхідний рух паралельними терціями, який розпочинається від тонічного звуку в другій октаві в першому реченні у тенорів і завершується у другому реченні тим же тонічним звуком у великій октаві у басів. Низхідний ланцюг терцій звучить на фоні тонічного органного пункту у перших тенорів.

Фактура обробки являє собою традиційне чотириголосся. Упродовж всього твору функції голосів залишаються незмінними – основна мелодія проводиться у верхньому голосі, другі тенори утворюють до мелодії підголосок в унісон і терцію, бас виконує функцію гармонічної основи – на початку першого і другого речень це тонічний органний пункт, після якого в каденції він дає основний звук домінанти, що розв’язується в тоніку. Куплет складається з двох періодів квадратної побудови. У другому періоді даного куплету для підкреслення драматичності тексту (на словах «Чом вас вітер не розвіяв») М. Антонович використовує відхилення до субдомінантової тональності c-moll.

Другий куплет («Думи мої, думи мої, квіти мої діти») є точною репризою першого, у ньому підкреслене М. Антоновичем у музичному тексті відхилення до тональності c-moll припадає на слова «В Україну ідіть, діти», і звучить як схвильований заклик, який вирізняється на фоні загального настрою похмурого роздуму. У третьому («Там найдете щире серце»), заключному куплеті фактура стає ще більш ясною (у першому реченні звучить лише триголосся, оскільки баси і баритони об’єднуються в

унісон). Музика ніби завмирає і звучить ніби передання таємниці («Там найдете щире серце і слово ласкаве»). Вона являє собою простішу гармонізацію мелодії: баси і баритони дають гармонічну основу в унісон або октаву, верхні голоси рухаються терціями, у першому періоді двічі повторюється гармонічна послідовність TTKDT. Другий, завершальний період звучить урочисто на словах «Привітай же, моя ненько, моя Україно». Тут М. Антонович застосував принцип ладової перемінності, характерної для народного виконавства.

Всі обробки народних пісень М. Антоновича були записані на платівки, транслювались по радіо, та виконувались у численних концертах *Візантійського хору* в Нідерландах, Бельгії, Франції, Італії, США, Німеччині, Швейцарії та інших країнах.

Наступним кроком у творчій праці М. Антоновича стало його звернення до жанру хорової композиції з оркестром, поштовхом до нього стала давня ідея М. Антоновича написати твір з великим симфонічним оркестром і виконати його під власною диригентурою: «Крім невідкличної потреби збільшити репертуар хору, – пише він, – у мене плутається глухе бажання написати що-небудь для хору й оркестри, щоби в цей спосіб допастися колись до оркестри. Страх, як хотілось би мені диригувати оркестрою. Відчуваю її кольористику може навіть більше як у хорі, але що вдіяти… Може ще й на прийде черга. У мене все приходить пізніше як повинно…» [11, с. 99]. Пізніше він знову згадує про це: «Композиція для хору й оркестри осталась в перших начерках, не було змоги випрацювати, закінчити. Не було сил завершити справу, не було психологічного поштовху… А хотілось цим шляхом дійти до симфонічного оркестру. Шкода» [11, с. 141].

Літературною основою для втілення своєї ідеї Антонович обирає текст «Прологу» до поеми «Мойсей» Івана Франка. Актуальність проблематики «Мойсея» І. Франка викликала широке зацікавлення твором на еміграції. Гострота висловлювання, його влучність знаходили відгук в

думках емігрантів, адже вони, як і єврейський народ під проводом Мойсея, були в той час блукаючим народом, розкиданим по всьому світу, і мріяли повернутись на свою землю, не підкорену нікому, вільну [19].

Текст утверджує віру в силу і майбутнє народу. Тому недаремно саме до «Прологу» з франкового «Мойсея» зверталися ряд українських композиторів Західної України та української діаспори XX ст., серед них С. Людкевич (симфонічна поема “Мойсей”, 1956), А. Рудницький (симфонічно-хорова поема “Пролог”, 1960) [94], О. Бобикевич (“Пролог” для тенора і фортепіано), С. Безвісний (“Присвята народові”, мелодекламація з супроводом скрипки (мандоліни) і фортепіано (гітари), Б. Бак (“Пролог” для баритона соло з оркестром), на початку XXI ст. цю традицію продовжили М. Скорик (опера “Мойсей”, 2001) та М. Волинський (ораторія “Мойсей”, 2006).

Пропагуючи українську культуру у виступах *Візантійського хору*, М. Антонович прагнув включити саме цей твір до репертуару колективу як втілення основної ідеї українців у світі. Він запропонував власну інтерпретацію твору – ораторську промову, сповнену драматизму і, водночас, віри в час волі України на своїй землі.

Кантата М. Антоновича стала одним з наймасштабніших творів, виконуваних *Візантійським хором*, в ній закладена головна ідея діяльності Антоновича і його хору:

– пропагування української культури у світі;

– привернення уваги до української історії, проблем сучасної України та українців;

– піднесення духу українців в діаспорі, адже багато з них втрачали віру в Україну та її майбутнє.

Кантата «Пролог» М. Антоновича написана для великого симфонічного оркестру і чоловічого хору. У творі опущені ті рядки тексту, які мають хоча б найменший відтінок песимізму. В оркестрі важливу роль відіграють мідні духові, закличні інтонації та декламаційний характер

мелодики, що відповідає загальному характеру тексту франкової поеми. Для підкреслення драматизму М. Антонович використовує дисонансні гармонії та яскраві динамічні контрасти.

Кантата починається з оркестрового вступу, який вводить слухача в загальну драматичну атмосферу твору.

Перша частина, Adagio, c-moll починається вступом з темою у фагота, після якої звучать мотиви зі вступу до кантати у дерев`яних духових (флейти, гобої) і перших та других скрипок. Перед вступом соло баритонів у партії флейт звучить мелодія з висхідною октавою, низхідною квартою і низхідним ходом зі збільшеною секундою, і завершується хроматичним оспівуванням домінантового звуку, спочатку створюючи враження простору, а потім напруженого очікування початку слова промовця. Під час його вступу ця тема проводиться гобоєм, йому відповідає кларнет. Хор у повному складі в цій частині не використовується, вокальну мелодію («Народе мій, замучений, розбитий») виконує баритон соло, вона звучить стримано, має речитативно-декламаційний характер, з інтонаційними підйомами і спадами відповідно до змісту тексту.

У Вступі до другої частини, Allegro, c-moll, звучать мотиви оркестрового вступу до кантати. Основна тема («Невже тобі на таблицях залізних») вступає почергово в різних голосах – спочатку у перших, потім у других тенорів, у баритонів. Мелодія дублюється кларнетами і фаготами. Через усю частину в різних партіях оркестру проходить характерний ритм з восьмою паузою на сильній долі і двома шістнадцятими перед четвертною тривалістю на відносно слабкій долі. В кінці частини звучить восьмитактова оркестрова кода, що завершується на зм. VII 4/3.

Третя частина, Moderato, починається в тональності A-dur. Тема звучить у тенорів, вона має характер піднесений і, водночас, трагічний, як спомин про тих, хто присвятив себе українському народові («Задарма стільки серць горіло»). Наспівна мелодія в діапазоні децими піднімається вгору, партії кларнетів і других скрипок пожвавлюють звучання хвиле-

подібним рухом шістнадцятими тривалостями, гобої дублюють основну мелодію в сексту і унісон, перші скрипки проводять низхідний підголосок до теми. Завершується проведення теми запитанням на словах «офіруючи душу й тіло», інші голоси оркестру в цей час стихають, мелодія тенорів звучить лише на фоні тремоло струнних на piano. Сама мелодія втрачає тут наспівність і набуває речитативного характеру.

Наступний розділ третьої частини «О ні! Не самі сльози і зітхання» має розвитковий характер, для нього характерне перегукування хорових партій між собою, короткі мотиви-вигуки та поступове утвердження змісту поетичного тексту через його повторення з різними мелодичними варіантами.

Третій розділ частини являє собою становлення оптимістичного образу. Починається він з фрази баритонів «Вірю в велич Духа», що звучить як виголос священика, вступ хору на словах «І в день воскресний» також має духовний піднесений характер. Наступна тема «О, якби пісню вдать» – має характер гімну. На початку проведення теми «О, якби хвилю вдать» в оркестрі в партії перших скрипок та флейти пікколо звучать стрімкі висхідні інтонації, що імітують бурхливість хвиль.

Четверта частина, Grave, f-moll починається з десятитактового вступу на словах «Ох, якби» – це низхідна фраза, що спочатку проводиться у тенорів, потім у баритонів. Через всю частину проходить короткий мотив у труб і тромбонів на одному звуці, що звучить як мотив приреченості. На словах «Розбитим сумнівами, битим стидом» Антонович використовує удари і тремоло литавр.

П’ята частина, Maestoso, F-dur починається після зв’язки з попередньою частиною в тональності однойменного мажору – F-dur. Зв’язка являє собою домінантовий предикт до нової тональності. Характерним для цієї частини є хвилеподібний рух секстолями в партіях перших скрипок, кларнетів і флейт. Хорові мелодії рухаються четвертними і половинними тривалостями. Мелодія на словах «Та прийде час, і ти огнистим видом»,

містить в собі висхідну кварту, а далі рухається переважно поступенево, або залишається на місці. На словах «Струснеш Кавказ» голоси сходяться в октаву. Характер цієї частини змінюється від пророчого провіщення до оптимістичного піднесеного проголошення віри в майбутнє народу. Кантата завершується десятитактовим утверджуючим оркестровим tutti.

Важливими ознаками «Прологу» М. Антоновича є наскрізний розвиток музичної дії, що виявляється у постійному оновленні тематичного матеріалу відповідно до змін у змісті поетичного тексту, розімкненість частин. Об'єднанню форми сприяє проведення мотиву вступу у різних трансформаціях: у вступі до першої частини він набуває метроритмічних видозмін, скорочується; у вступі до другої частини друге його проведення – секвенційне, на терцію вище, тут він набуває подальшої ладо-гармонічної розробки; у вступі до третьої частини він набуває і мелодичних, і метроритмічних змін. Велику роль у творі відіграє оркестр – він виконує як роль гармонічного супроводу, так і звукозображальну роль, розкриває зміст поетичного тексту.

У 1971 році «Пролог» М. Антоновича був виконаний в концертній залі Тіволі міста Утрехт, в межах Нідерландського музичного фестивалю, неодноразово твір виконувався в імпрезах з нагоди 20-ліття від заснування *Візантійського хору*. Так, у виконанні в лютому 1971 року взяли участь 40 співаків *Візантійського хору*, солістом якого виступав Кор ван Дайк, та 55 музикантів Утрехтського симфонічного оркестру, диригував Мирослав Антонович. Зала Тіволі, що налічувала півтори тисячі місць, була переповнена, серед слухачів було багато голландців, гості з Бельгії, Німеччини, Франції [78, с. 1]. У 1972 році відбувся концерт, на якому була виконана і записана на платівку кантата «Пролог: Народе мій», у 1999 році вийшли два диски з цим записом.

Таким чином, творчість Мирослава Антоновича посіла значне місце у репертуарі *Візантійського хору* і стала однією з важливих сторінок життя української музичної еміграції другої половини XX століття, вона сприяла

популяризації української фольклорної спадщини та поширенню української культури у світі.

Висновки до розділу 2

У розділі розглядаються основні етапи формування диригентської освіти М. Антоновича, його вокальної кар'єри, методика його праці над вокальною технікою співаків, історія створення і діяльності *Візантійського хору* та його репертуар.

До факторів, які вплинули на формування Мирослава Антоновича як майбутнього диригента *Візантійського хору*, належать знайомство на практиці з ірмолойним та багатоголосним співом у дитинстві, навчання та спів у хорі Малої духовної семінарії у Львові, участь у хорі «Львівського Бояну», «Студіо-хорі» Миколи Колесси, у вокальному ансамблі під керівництвом Євгена Козака, праця з хором Української духовної семінарії у Гіршбергу (Німеччина) та Кулемборгу (Голландія).

Одним з джерел формування виконавської концепції *Візантійського хору* була вокальна підготовка М. Антоновича та досвід, отриманий під час його праці на оперних сценах, що вплинуло на методику його праці як педагога з вокалу зі співаками хору. Досліджуючи діяльність Мирослава Антоновича як співака та вивчаючи принципи його методики постановки голосів, приходимо до висновку, що його основні теоретичні погляди на техніку співу та педагогічні засади праці з виконавцями сформувались під час навчання у класі Одарки Бандрівської у Вищому Музичному інституті ім. М. В. Лисенка у Львові. Окрім основ вокальної майстерності, у класі О. Бандрівської М. Антонович засвоїв також ряд засад, що стали базовими у його педагогічній діяльності, передусім пріоритету індивідуального підходу у навчанні співу. В майбутньому ці знання лягли в основу праці М. Антоновича з хористами Української духовної семінарії в Кулемборзі та стали базою для занять зі співаками *Візантійського хору*.

Індивідуальні заняття зі співу М. Антоновича впродовж чотирьох десятиліть його праці з *Візантійським хором* були не лише важливим фактором для розвитку професіоналізму співаків-хористів, але й сприяли побудові добрих відносин, порозумінню між диригентом і хористами, та створенню в колективі сприятливої атмосфери для плідної праці. В цьому спостерігається значний вплив на його викладацьку методику засад, засвоєних у класі О. Бандрівської, яка для кожного студента-вокаліста розробляла індивідуальний план розвитку його голосу, а також багато уваги приділяла психологічній підготовці своїх учнів до майбутньої професії. Метою праці М. Антоновича зі співаками було формування повноцінних виконавців, здатних до подальшого самостійного розвитку, на необхідності якого неодноразово наголошувала у своїх методичних працях О. Бандрівська, і свідченням цього є поступове зменшення кількості занять з вокалу для учасників *Візантійського хору* впродовж наступних десятиліть його діяльності. На формування виконавських та методичних засад Мирослава Антоновича, а відтак, і виконавської концепції керованого ним колективу, також мали значний вплив його зв'язки з професійними оперними співаками, зокрема М. Скала-Старицьким.

Візантійський хор, створений з метою виконання співів візантійського обряду у богослужіннях, у своїй діяльності широко презентує українську духовну музичну традицію – від давнього київського напіву до релігійної музики українських композиторів XX століття. У перші ж роки своєї діяльності хор доповнив свій репертуар духовними та народними піснями і розпочав активну концертну діяльність. Таким чином, у репертуарі хору представлений великий пласт як духовної, так і народної української музики, а також творча спадщина видатних українських та зарубіжних композиторів.

Репертуар *Візантійського хору* складається з двох основних напрямків – літургійних творів візантійського обряду та українських народних пісень. Виконувалися народні пісні в обробках українських

композиторів, обробки народних пісень М. Антоновича та оригінальні твори українських композиторів. Також колектив виконував твори західноєвропейських композиторів – фрагменти з «Симфонії № 9» Л. Бетховена та «Фауст симфонії» Ф. Ліста, «Тріумф Афродіти» К. Орфа, твори голландських композиторів тощо.

Значне місце у репертуарі *Візантійського хору* посідає творча спадщина Мирослава Антоновича, яка сприяла популяризації української фольклорної спадщини та поширенню української культури у світі.

Основні положення розділу розкриті у наших публікаціях [67; 68; 69; 72; 83].

РОЗДІЛ 3.

ВИКОНАННЯ ЛІТУРГІЙНОЇ МУЗИКИ *ВІЗАНТІЙСЬКИМ ХОРОМ* В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИКОНАВСТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.

Розділ присвячений аналізу естетико-стильової концепції богослужбового співу *Візантійського хору* М. Антоновича та її осмислення з погляду напрямку *історично інформованого виконавства*. У цьому розділі розглядаються дві основні традиції українського богослужбового виконавства, які зберігав М. Антонович зі своїм колективом, а саме – києво-печерського лаврського багатоголосого співу та галицьку літургію другої половини XIX – першої половини XX ст.

3.1. Києво-Печерський лаврський спів як звуковий ідеал *Візантійського хору*

Основою виконавського звукового образу *Візантійського хору* є київська літургійна традиція співу, яка бере свій початок від київської школи співу доби українського Бароко. У цей час найбільшим осередком розвитку, оновлення і збереження питомої української традиції церковного співу була Києво-Печерська лавра. Як зазначає М. Антонович, «києво-печерський спів поєднує в собі традиції українського ірмолойного (крилосного), хорового і всенародного виконання, традиції книжного й усно переданого співу» [7, с. 12].

В кінці XVI – на початку XVII ст. в Україні посилились західні впливи, відбувалась постійна взаємодія західної католицької та східної православної культур, внаслідок чого українська церква, серцем якої була Києво-Печерська лавра, почала пошуки шляхів протистояння західним впливам. Одним із таких шляхів було реформування співацької культури, результатом якого стало створення нового багатоголосого розспіву у просторово-об’ємному викладенні. Не менш важливою якістю києво-

печерського напіву, ніж його мелодика і викладення, був стиль його виконання, в основі якого лежать такі засоби виконавської виразності як гра тембрів, високий ступінь індивідуалізації окремих голосів при ідеальній зіспіваності, широкий динамічний діапазон. Оскільки до церковних хорів зазвичай відбирали співаків, які не проходили спеціального вишколу, то в основі виконавського стилю лежали саме виразові засоби, добір яких визначався світоглядними установками, церковним каноном і національними особливостями його сприйняття. Поняття «постановки» голосу в сучасному його розумінні не існувало, а голос вважався особливим Божим даром, і його якості визначались походженням, фізіологічними особливостями кожного окремого співака, а також народною традицією співу. Звідси і така різноманітність тембрів, яка в києво-печерському співі використовувалась особливо широко.

Аналізуючи стильові особливості київського напіву, Василь Петрушевський наголошує на тому, що «відомість і слава лаврського співу обумовлена не лише своєрідним напівом, а особливим виконанням цього співу, власне генієм клиросу» [Цит. за: 61, с. 29]. «Це виконання настільки ж своєрідне і типове, – пише В. Петрушевький, – наскільки своєрідний сам напів. Виконується києво-лаврський спів хором так званого монастирського складу, який складається лише з чоловічих голосів, з доданням альтів-канонархів. Цей хор, досить численний і складений […] зі звучних і вільних голосів, співає завжди з великою впевненістю, громогласно, живо і ритмічно, але без відтінків музичного вираження, що надає йому характеру простонародного… Сила і дієвість лаврського співу залежить […] від його масивності, урочистості і громогласності, які […] при співі обох хорів у повному їх складі бувають прямо потрясаючими» [Цит. за: 61, с. 30].

Характерними ознаками лаврської служби та її напівів були церемоніальність, емоційна виразність співу, що підкреслює зміст співаного тексту, і пов’язана з нею динамічна різноманітність. Важливу роль відіграло проникнення елементів естетики українського Бароко, а саме

радісного піднесення від спілкування з Богом, внутрішнього динамізму, а також окремих жанрів народнопісенної творчості, що сприяло «народженню нової властивості напіву – специфічного типу емоційно-перетвореного мелосу, в якому поєднався професіоналізм канонічного богослужбового рівня з широтою природного мелодійного чуття» [22, с. 1].

Основою виразності лаврського співу, за визначенням Олександри Цалай-Якименко, є «особлива інтонаційна енергія, глибина і сердечність вилитого у співі почуття» та, водночас, «сконцентрованість образів при надзвичайній зорганізованості деталей і форми цілого» [121, с. 37].

О. Цалай-Якименко також підкреслює монументальну епічність та лірико-драматичною образність цього співу, особливу ансамблеву злагодженість виконання, яке справляло враження співу «з одних уст», та багату і виразну темброво-динамічну гаму самих голосів – «від «ніжного, солодкого», що «розриває серце» та «викликає сльози», до звучного, голосного, що «подібний до грому»)» [121, с. 49].

Великої сили впливу співів на слухачів хори досягали завдяки вмінню співаків «керувати тембром свого голосу, узгоджуючи його з характером словесного тексту» [121, с. 49].

Відтворення києво-печерського виконавського стилю стало однією з основних ідей діяльності *Візантійського хору*. М. Антонович займався дослідженням самого напіву, намагався з’ясувати основні принципи його виконання – склад голосів, особливості тембрових поєднань, динамічні відтінки, характер звучання тощо, та відтворити ці принципи у виконаннях творів київського напіву *Візантійським хором*. Вперше на це звернула увагу музикознавець Ганна Карась. Досліджуючи феномен М. Антоновича та керованого ним колективу, вона відзначила, що стильові особливості *Візантійського хору* мають спільні ознаки з традицією лаврського співу, яка в другій половині XX ст. була майже втрачена, і саме у цей час колектив став прикладом збереження виконавської церковно-хорової традиції [52, с. 19].

Як зазначає У. Граб, одні з перших києво-печерських піснеспівів, а саме – «На ріках Вавилонських» та «Блажен муж» М. Антонович отримав у 1956 році від відомого українського музикознавця Павла Маценка. Лист містив не лише твори, але й надзвичайно цінні рекомендації щодо виконання від П. Маценка, де зазначався склад виконавців, характер виконання, та особисті враження від прослуховування цих творів у Києво-Печерській лаврі: «Так той спів уложився в пам'яти з поколінь наших батьків святої Лаври, – пише П. Маценко до М. Антоновича. – Я сам чув не один раз їхній спів в печерах Св. Антонія і в головній катедрі Лаври Успіння Божої Матері. Не можу й тепер спокійно згадати їх спів, їх надзвичайне відчуття української стихії (бо – вони й були відбиткою її) – «мурашки бігають по спині»... Склад хору: 1-й і 2-й тенор, альт / хлопчики-канонархи із дзвінкими голосами / та бас, що поділяється при потребі на два. Отже, це є природня гармонізація нашого народу» [Цит. за: 35, с. 51].

Подальша робота над виконанням творів проходила також із врахуванням рекомендацій П. Маценка. Так, після власної невдалої спроби передати партію альта баритонам М. Антонович прислухався до поради П. Маценка доручити цю партію дзвінкому й легкому тенору: «цілий твір звучав так могутньо і так багато та барвисто, – пише М. Антонович до П. Маценка, – що я рішився таки передати тенорам партію альта, розуміється у оригінальному акустичному звучанні так, як Ви це радили» [Цит. за: 35, с. 52].

У проаналізованому У. Граб листуванні М. Антоновича та П. Маценка у багатьох місцях простежується прагнення М. Антоновича до створення історично достовірного виконання. З цією метою він з'ясовує у П. Маценка всі нюанси виконання цих творів хором ченців Києво-Печерської лаври. Піснеспів «Блажен муж» він намагається виконати так, «щоб малось враження ніби ви стоїте десь самотний в кутку великої Лаврської церкви, а там далеко на кліросах співають-моляться монахи і до вас долітає крізь сутінки церковні відгомін цього співу спокійного тихого. Ваша душа

тремтить так, немов вогники воскових церковних свіч, і ви чуєте якусь дивну силу, яка окрилює вас» [Цит. за: 35, с. 52].

З метою створення того ж враження, що й справляв на слухачів лаврський чернечий хор, М. Антонович уважно фіксує всі особливості різних елементів виконання – логіку побудови твору, музичну архітектуру, яка творилася у процесі виконання, і законам якої підпорядковані темброва колористика, динаміку як формотворчий елемент, агогіку, і звукову архітектоніку вцілому [35, с. 52].

Особливого значення М. Антонович надавав вибудовуванню динаміки твору, оскільки, за словами П. Маценка, «у монахів не було «форте» як і «піяно», а преіскреннє і со тщанієм та уміленієм пристосовувались до вислову тексту і співали від душі: де треба торжественно – повним голосом, де треба ніжно й лагідно – стихали й вкладали в святі слова свою віруючу душу» [Цит. за: 35, с. 53]. Отже, динаміка вибудовувалась залежно від змісту співаного тексту.

За У. Граб, «естетика «одушевленого співання», емоційно виразового, тембрально-повнокровного і разом з тим глибоко духовного була близька М. Антоновичу, який одначе добре розумів складність його виконання для голландців, вихованих у іншій вокально-хоровій традиції [35, с. 53].

Риси, притаманні лаврській традиції, відзначають ряд дописувачів у рецензіях на виступи *Візантійського хору*, зокрема, тембральне і динамічне забарвлення творів, глибокі баси: «Дисципліна співаків, видержані піяніссіма, пульсуючий ритм і сконцентрована забарвленість у різних творах, були розвагові та вдячні. А їхні баси, не диво, що ми не маємо таких глибоких басів, вони всі у Голляндії! Пісні «Лірники» та «Іже херувими» були представлені контрастовою динамікою та голосовими змінами. Контрасти поміж майже шептаними піяніссімами та справжніми форте були захоплюючі» [49, с. 7].

Також часто відзначають багатство звуку та динамічні контрасти: «Дійсно, чи вони співали релігійні пісні, як «Буде ім’я Господнє», «Отче

наш, чи «Чорнявая молодичка», або «Пиймо друзі – грай музико», вони їх передавали з чуттям, що напевно зродилося у степах України. Їхній глибокий і багатий звук наповнював залю часами з величезною інтенсивністю і силою. Без найменшого сумніву, найбільш захоплюючими прикметами їхнього виступу були їхні відповіді на динаміку музики. Ніжні фрази були легкі, як пера, а «крешенда» експлодували з надзвичайною силою» [49, с. 7].

Таким чином, особливості співочої традиції Східної Церкви, яку в українській церковній музиці найяскравіше представляє києво-печерський лаврський спів, проявляються як у своєрідності самого лаврського напіву, так і в стилі його виконання, який характеризують такі ознаки: київський напів – багатоголосий спів, який виник в кінці XVI – на початку XVII ст.; «монастирський» склад, який утворюють лише з чоловічі голоси 4-х груп, з доданням альтів-канонархів; гра тембрів – вміння співаків керувати тембром свого голосу відповідно до змісту співаного тексту [121, с. 49]; високий ступінь індивідуалізації окремих голосів; емоційна виразність співу, що підкреслює зміст співаного тексту, і пов’язана з нею динамічна різноманітність. Києво-печерський спів поєднує в собі традиції українського ірмолойного, хорового і всенародного виконання.

Відтворення києво-печерського виконавського стилю стало однією з основних ідей у діяльності *Візантійського хору*. М. Антонович займався дослідженням самого напіву, намагався з’ясувати основні принципи його виконання та відтворити їх у виконаннях творів київського напіву *Візантійським хором*. Виконання літургійної музики *Візантійским хором* було новим для слухачів–католиків, звиклих швидше до величі інструментального стилю виконання, до стриманості виразу почуттів, ніж до емоційних проявів у церковній музиці. *Візантійський хор* доносив до чужоземних слухачів українську традицію співу, для якої характерна не велич звучання органів, а вільний вияв молитовних почуттів, на чому наголошує і Антонович: «орган справді прекрасний могутній інструмент. Та в органах

немає того, чим саме багата (може й на жаль) українська душа, а саме: немає ліризму. Звук органів це не спів серця, а вияв величі» [10, с. 178].

3.2. Виконавські традиції хорів О. Кошиця, Д. Котка і Я. Калішевського і їх продовження у практиці *Візантійського хору*

У першій половині XX ст. українське вокально-хорове виконавство знаходилось у пошуках власного стилю. Слід зазначити, що саме у цей період чільне місце в національно-культурному розвитку займала Українська Греко-Католицька Церква, священики якої активно працювали у різних галузях як релігійного, так і світського життя. Важливе місце у культурно-мистецькому житті мали церковні хори та хори при семінаріях, з яких вийшли численні співаки і диригенти, багато з яких у подальшому спричинились до популяризації української духовної хорової музики. Це були добре підготовані колективи, які нерідко досконало володіли мистецтвом співу.

Діяльність церковних хорових колективів та хорів семінаристів, вершиною яких можна справедливо вважати хор Київської духовної академії, стала фундаментом, на якому постала професійна хорова культура в Україні. До періоду кінця XIX – початку XX ст. такі колективи були єдиними носіями давньої лаврської вокально-хорової традиції, а на початку XX ст. на перший план у хоровому виконавстві виходять хори під керуванням митців, які засвоїли і втілили цю традицію у виконанні своїх колективів не лише у церковному виконавстві, а й забезпечили гідне представлення багатства української духовної і народнопісенної культури у світі.

Серед впливових постатей цього часу – Яків Калішевський, Дмитро Котко та Олександр Кошиць. Культивування лаврської співочої традиції у хорах цих митців спричинилося до нерозривності історичного досвіду вокально-хорової виконавської практики. У творчому методі та стилі колективів під керівництвом цих корифеїв хорового виконавства віднаходимо немало спільних рис, що дає підстави для їх порівняння. Вони

не лише працюють в межах одного історичного періоду, але й мають спільний «національний звуковий ідеал» [59, с. 93], що дає можливість проводити певні мистецько-виконавські паралелі.

За Ольгою Бенч-Шокало, звуковий ідеал – це чуттєво-інтонаційний образ-уява, сутністю якого є морально-естетична цілісність особистості виконавця як носія духовної традиції етнічної культури [13, с. 88]. На нашу думку, на формування звукового ідеалу таких диригентів як Я. Калішевський, Д. Котко і О. Кошиць мала вплив не лише етнічна культура, зокрема, народний багатоголосий спів, а й давня церковна хорова виконавська традиція.

Відтак, про національну специфіку хорового співу ми можемо говорити не тільки тоді, коли у виконанні хору можна прослідкувати риси, притаманні народному виконавству, але й, часто навіть у більшій мірі, риси багатовікової церковно-співочої традиції, зокрема, київської лаврської школи співу.

У виконавському стилі колективів Я. Калішевського, Д. Котка і О. Кошиця риси київського лаврського співу яскраво виступають при виконанні найрізноманітнішого репертуару, включаючи і матеріал народнопісенний.

О. Кошиць та Д. Котко були попередниками М. Антоновича у справі пропагування української вокально-хорової музичної культури за кордоном. Вони були добрими знавцями української церковно-співочої і народно-пісенної хорової культури, вдало поєднуючи у своєму виконанні обидві багатовікові традиції. Не випадково у закордонних рецензіях на виступи *Української Республіканської капели* О. Кошиця рецензенти нерідко звертають увагу на риси виконавського стилю, в яких простежується зв’язок із давньою традицією церковного співу – досконалий ансамбль голосів, взірцеву вокалізацію, широкий динамічний діапазон та різноманітність голосових тембрів, які в ансамблі утворюють найрізноманітніші барви звуку. Вражають слухачів і глибокі баси, що продовжують традиції

знаменитих «октав» українських церковних хорів. Особливе місце серед виразових засобів хору посідають його багаті нюанси та динамічні ефекти, раптові крещендо та димінуендо, що звучать природно, не створюючи штучного враження.

Розглядаючи виконавський стиль *Візантійського хору*, варто звернутись до аналізу стильових засад *Української Республіканської капели* О. Кошиця, оскільки вона слугувала взірцем для його диригентській діяльності, і звучання *Візантійського хору* сучасники нерідко порівнювали зі звучанням *Української Республіканської капели.* Окрім того, мистецька діяльність О. Кошиця була предметом музикознавчих зацікавлень М. Антоновича [2].

Серед основних стильових рис, що вирізняють капелу О. Кошиця з-поміж інших хорів, рецензенти часто називають оркестральність її звучання: «Український хор становить у музичному світі свій «власний світ», який не можна порівнювати з другими хорами, а тільки з оркестрою і то з оркестрою цілком особливою», – пише один із них, наголошуючи на тому, що такі асоціації виникають не лише завдяки технічним навичкам співаків, а, перш за все, «завдяки барвистости звуку» [Цит. за: 62, с. 45]. Розмірковуючи над причинами сильного враження від виконання у слухача, рецензент приходить до висновку, що вони криються не в конкретних засобах, а в наявності виконавської ідеї, яка об’єднує засоби в єдине ціле: «їх спів не є продуктом стільки-то гарних фраз, – пише він, – але є «цілим», де є питання не про засоби, а про ідеї» [Цит. за: 62, с. 46].

Багато рецензентів звертались і до аналізу особливих виконавських прийомів хору, серед яких нерідко називали наслідування тембрів різних інструментів – скрипок, труб та інших, підкреслюючи вміння диригента використовувати всю цю «різноманітність голосових тембрів», з яких він «уміє добувати дивовижні звуки» [Цит. за: 62, с. 78], звідси й особливий колорит звучання: «Український хор – це не хор, а орган, симфонічний оркестр! – пише один з рецензентів. – У слов’янському літургійному співі

немає інструментального супроводу і тому він звучить акапела. Найбільш характерні для нього низькі чоловічі голоси, так звані «бассо-профундо», які творять пасажі, що нагадують звучання органу. Навіть сопранова партія за характером нагадує звучання кларнетів і скрипок» [Цит. за: 62, с. 268]. Могутнє звучання басової партії автори рецензій відносили до однієї з основних особливостей у звучанні капели, так, один із них відзначає «металевий звук пречудових басів, що нагадує звучання найнижчих тонів органу і наслідує інструментальний супровід» [Цит. за: 62, с. 43].

Нерідко в рецензіях ідеться про тонкі динамічні градації у виконанні колективу: «Український хор – це надзвичайно чутливий інструмент, що так досконало передає всі градації тону, від бурхливого фортіссімо до найніжнішого піаніссімо. Його баси мають якусь бездонну глибінь. Ми чуємо і знаємо, що знамениті октави українських церковних хорів – це не якась там легенда, а справжнісінька дійсність» [Цит. за: 62, с. 65], – пише рецензент. Ще одним «своєрідним ефектом» він називає «довготриваючі фермато, які тримають поодинокі голоси без найменшого пониження тону» [Цит. за: 62, с. 65].

Окрім широкого діапазону динамічної градації, наголошують автори також і на чистоті інтонації і чіткості вимови: «інтонування – зразок бездоганності і чистоти; дикція – чітка, відшліфована; характеристична вартість цього хору полягає також у його, аж до найвищих верхів досконалости, розвиненім мистецтві динамічної градації» [Цит. за: 62, с. 77].

У багатьох рецензіях критики порівнюють хор зі звучанням не лише оркестру, а й зі звуками органу: «Коли б до концертного залу ввести сліпу людину, вона свято була б переконана, що слухає хор у супроводі смичкового оркестру з найвишуканішими відтінками тонів. Якщо ж на інший номер програми привести іншого сліпого, він скаже, що слухає чудовий органний концерт [...]. Краса голосів, вишуканість тембру хору, тонке нюансування, точність інтонування, ритмічні і динамічні тонкощі – все це

підпорядковане розкриттю змісту твору, і творить оту неземну гармонійну красу і цілість», – говорить автор однієї з рецензій [Цит. за: 62, с. 304].

За словами одного з авторів, диригент є посередником між Богом і хоровим колективом, є творцем того ідеалу, що об'єднує групу людей, які беруть участь у виконанні: «Цей людський інструмент являє собою групу людей, міцно об'єднаних одним ідеалом. Настроєний Богом, цей хор перед тим як видати якийсь звук, очікує пророчого знаку корифея, немов з голосу Вічності, щоб повести нас дорогами, які сам визначає» [Цит. за: 62, с. 309].

Так хор під орудою О. Кошиця перетворився на феноменальне явище завдяки його трактуванню як музичного інструменту або оркестру, який володіє різноманітними звуковими барвами. Симфонізація хору, оркестральність його звучання були основною виконавською метою диригента. На думку Ганни Карась, «віртуозне володіння нюансами, звуковими кольорами та ефектами засвідчує, що митець не лише є представником стилю сецесії в українському хоровому мистецтві, але й предтечою сонористики, яка розів'ється в Європі лише в 60-х рр.» [51, с. 105].

Таким чином, за визначенням численних рецензентів, основними стильовими рисами виконання *Української Республіканської капели* під керівництвом О. Кошиця є:

- оркестровий та органний колорит звучання;

– темброве багатство голосів;

– широка градація динамічних відтінків;

– могутнє звучання басової партії, що продовжує традиції октавістів українських церковних хорів;

– завершення творів з традиційним в українському церковному виконавстві утриманням останнього акорду на ферматі без димінуендо;

– народне хорове мистецтво та звучання українських церковних хорів як взірець звучання хору;

– цілісність звучання в результаті об’єднання диригентом колективу виконавців однією мистецькою ідеєю.

Цікавим є не лише виконавський стиль колективу О. Кошиця, але і практичні та педагогічні методи його творення, зокрема, пошуки єдиного способу звуковидобування для всіх співаків хору: «...я мріяв про таке наладнання хорової справи, – пише О. Кошиць, – щоб усіма хоровими голосами займався один професор співу, аби не шукати потім «третього невідомого» – загального масово-хорового звуку та виправляти його й удосконалювати і щойно потім приступати до хорового творення, щоб можна було мати зразу вже виготовлений, вправлений, однотипний хоровий звук, готовий до послуг для вищих завдань» [63, с. 456].

Кошиць користувався порадами відомих вокалістів, зокрема, Олександра Мишуги, який, за словами О. Кошиця, вводив його «в таїну свого методу ставлення голосу» [62, с. 461]. Мистецька еліта Європи й Америки визнала потужний вплив О. Кошиця на світову хорову виконавську культуру першої половини XX ст. Любов Кияновська вважає, що О. Кошиць розвивав такі вишукані та розмаїті стильові напрями, як неофольклоризм, неокласицизм та необароко [54, с. 220].

Виконавські традиції хору О. Кошиця були засвоєні і творчо переосмисленні М. Антоновичем в його диригентській діяльності. Він постійно працює над тим, щоб наблизити звучання *Візантійського хору* – хору, який складався з голландців, до звучання українських хорів, серед яких *Українська Республіканська капела* О. Кошиця посідає почесне місце. Звідси немало спільних рис як у техніці виконання, застосуванні звукових ефектів, так і в принципах підбору репертуару, особливо обробок українських народних пісень, що викликано необхідністю враховувати, за словами О. Кошиця, смаки «європейської публіки, яка багато дечого не могла відчувати в наших піснях, чим захоплюємося ми, українці, а цінували більш музичну сторону репертуару – оригінальність мелодики, її розрібку і виконання» [62, с. 92].

Над досягненням єдиного звукового ідеалу працював і Дмитро Котко: «Кожну пісню диригент навчав хориста співати зосібна, – пише дослідник його диригентської діяльності Лук'ян Вардзарук, – вимагаючи чистоти дикції, досконалого звучання. І лише домігшись цього, зіспівував окрему партію. Так працював з усіма чотирма партіями, аж поки не доводив співу до бажаної виконавської досконалості. І тоді хор ставав інструментом, що давав високомистецьке звучання» [24, с. 163].

Особистість Д. Котка – диригента і вчителя, справляла велике враження як на його учнів, так і на слухачів, а основні методи роботи з хором, манеру диригування, виконавсько-інтерпретаційні засади цього видатного диригента засвоїли ряд його послідовників, серед них М. Антонович, І. Гриневецький, А. Кос-Анатольський, В. Осташевський.

М. Антонович включає до репертуару *Візантійського хору* найяскравіші твори з репертуару хорів Д. Котка, використовує його улюблені виконавсько-хорові ефекти – контрастні зіставлення piano і forte, несподівані subito, зміни темпів. Велике захоплення в хорах Д. Котка викликали баси: «контристи вступали звичайно на кінцевому акорді піснеспіву октавою нижче до басової партії і продовжували співати свій органний тон в тому часі, коли диякон виголошував Єктенію. Монотонне гудіння баса творило гострий контраст з витієватим співом тенора-диякона й надавало літургійному співу якогось особливого звучання» [1, с. 65], – згадує М. Антонович.Такий ефект застосовує і М. Антонович зі своїм *Візантійським хором* – під час виголошення дияконом єктенії баси продовжують утримувати звук.

Мирослав Антонович залишив цінні характеристики виконавських особливостей хору під керуванням Д. Котка, в якому він співав у роки навчання в Малій Духовній семінарії у Львові. У своїх спогадах про Д. Котка М. Антонович звертає увагу на нову, тоді йому ще невідому інтерпретацію творів, широкий репертуарний діапазон, у якому важливе місце посідали співи київської лаврської традиції: «Маєстатичні, стрункі речитативи, що перепліталися з розлогими мелізмами, якась особлива

повнота хорового звучання, багаті гармонії з перевагою мінорного ладу, старовинні мелодії з своєрідною аскетичною строгістю – все це було для нас новим, незвичайним, але захоплюючим і при цьому неймовірно рідним» [1, с. 65], – згадує М. Антонович.

Хори Д. Котка знайомили як виконавців, так і слухачів з літургійними співами київської традиції, передавали стилістику цієї музики, давали змогу відчути її красу, усвідомити її зміст, що сприяло збереженню і продовженню традиції лаврського співу.

Майстерність хору Д. Котка у застосуванні динамічних ефектів відзначає у своєму спогаді Богдан Сокальський: «Особливе враження робили на мене несподівані переходи в скорих темпах з фортіссімо до піано, – в цьому було щось потрясаюче. При форте – бриніли шиби, натомість при піано наставала така тиша, що, здавалося, чути, як рука диригента перетинає повітря» [113, с. 179].

Цікавим є також ставлення Д. Котка до темпу, так, однією з ознак, притаманних виконавському стилю керованих ним колективів є часті зміни темпу в межах одного твору. Хори Д. Котка відрізнялись чіткою дикцією, праці над якою диригент приділяв значну увагу. Серед особливостей виконання його хорів варто відзначити акапельний спів, який на той час не був розповсюджений у міській хоровій виконавській традиції. Ця особливість викликала здивування не лише в українських, а й у польських слухачів, про що згадує Орест Гижа, який під час гастролів *Наддніпрянського хору* в Польщі навчався у Варшаві: «частина відвідувачів концерту, – згадує він, – мала сумніви, чи а-капельний хор не допомагав собі якимись музичними інструментально-звуковими трюками при виконанні […], адже […] людські голоси не можуть мати такого металічного тембру» [31, с. 168]. У своєму спогаді Гижа відзначає і витонченість динамічних нюансів, «того чуттєвого мережива вокального мистецтва» у виконанні хору, та порівнює його звучання зі звуками органу [31, с. 170].

Важливою є думка Станіслава Людкевича про *Наддніпрянський хор* Д. Котка, яку він висловив у своїй рецензії під час концертування хору в Галичині 1925 року: «Хор складається із молодих, свіжих, дужих та дібраних голосів із загальним соковитим та ядерним тембром, – пише С. Людкевич. – Під оглядом ритмічним та динамічним, а навіть кольористичним цей хор є взірцево зіспіваний» [116, с. 18].

Парох з Івано-Франківщини Михайло Садовський у своєму спогаді про виступи *Наддніпрянського хору* відзначає не лише оркестральність його звучання, а й визначає його як хор з голосів-солістів: «Се дружина такої сили, добору і краси голосів та фінезії виконання, якої ще ніхто не чув. Прегарне вишколення, досі нечуване у ні одного з відомих галицьких хорів […]. Се – орхестра голосів-солістів, стихійні силою fortissim'a, ніжні pianissim'a, а незрівнянні ніжністю creschend'a звучать, мов акорди органів» [95, с. 157]. На ту ж саму ознаку звертає увагу у своєму спогаді й диригент Ганна Когут: «Це був невеликий, але дуже здисциплінований хор чоловічий. Всі учасники – солісти» [58, с. 161], – пише вона.

За словами дослідника диригентської діяльності Д. Котка Тараса Кметюка, характерними ознаками його стилю є широта мелодичного розгортання із чіткими та яскравими кульмінаціями; вільність вибору темпів; ритмічна і штрихова точність; колористичне й винахідливе інтерпретування тембрової палітри; утілення найтонших граней динамічних змін; національна характерність музики як невід`ємна риса музичного мислення; впровадження у хорову практику давніх літургійних співів київської традиції; бажання проникнути в тонкощі психології людини, простежити життєві переживання та розкрити внутрішній зміст хорового твору. Саме ці риси, на думку дослідника, стали в Галичині 1930-х роках «своєрідним еталоном професіоналізму й індивідуального виконавського стилю» [57, с. 1].

Варто зазначити, що важливий вплив на формування звукового ідеалу *Візантійського хору* справили не лише виконання літургійної музики під керівництвом Д. Котка, але й виконання *Наддніпрянським*

хором під його керівництвом народної пісні [23], яка також була широко представлена у репертуарі *Візантійського хору*. За У. Граб, «найважливішим для Антоновича було глибинне відчуття Котком української пісні, власне її українськості, духу, «запаху» і барви у хоровому звучанні. Впроваджене у власну практику, це відчуття стає визначальним для М. Антоновича у його диригентській праці» [35, с. 51].

Серед попередників М. Антоновича варто назвати і видатного диригента Якова Калішевського, який мав великий вплив на творення хорового стилю колективів в усій Україні. Одну з основних стильових ознак керованих ним колективів визначала так звана італійська постановка голосів у співаків, що передбачала застосування методу бельканто, яким він володів сам і навчав співаків-вокалістів свого хору. І хоча італійська школа співу була поширеною в Україні, як зазначає дослідниця диригентської діяльності Я. Калішевського Лю Пархоменко, «щодо хорового звуку такі якісні критерії протягом останніх століть не застосовувалися. Метод Маестро, очевидно, й синтезував давні засади тембрально (ядерно) концентрованого звука з елементами італійського бельканто в звуковідтворенні цілого хору» [87, с. 52].

Вплив Я. Калішевського на хорове стилетворення в Україні виявився передусім у відтворенні використовуваного ним «ядерного тембру» (названого так С. Людкевичем), яким володіли, зокрема, баси-октавісти з капели Я. Калішевського в *Наддніпрянському хорі* під керівництвом Д. Котка. Використання такого тембру послугувало однією з причин порівняння критиками хору Калішевського зі звучанням органу. Особливість звучання «ядерного тембру» як одна зі стильових ознак хорів під орудою Я. Калішевського та Д. Котка дають можливість проводити паралелі між стильовими характеристиками хорів під керуванням цих двох митців.

Таким чином, у хоровому стилі колективів Я. Калішевського, Д. Котка і О. Кошиця віднаходимо втілення виконавських засад київської лаврської традиції, серед яких –акцент на індивідуальних властивостях

тембру кожного співака, широкий діапазон динамічної градації, зміни темпів, емоційну насиченість співу, співзвучну до змісту співаного тексту, оркестральність звучання, злагодженість ансамблю та ін., що свідчить про наявність у них спільного звукового ідеалу – інтонаційного образу-уяви, сутністю якого є морально-естетична цілісність особистості виконавця як носія духовної традиції. На нашу думку, звуковий ідеал у хорах Я. Калішевського, Д. Котка і О. Кошиця втілював київський лаврський спів, риси якого яскраво виступають при виконанні ними найрізноманітнішого репертуару, включаючи і матеріал народнопісенний.

Культивування лаврської співочої традиції у хорах О. Кошиця, Д. Котка і Я. Калішевського спричинилося до нерозривності історичного досвіду вокально-хорової виконавської практики. Одним із тих, хто у виконавському стилі свого хорового колективу продовжив цю традицію, був Мирослав Антонович, мистецькі ідеали якого сформувались під впливом цих видатних диригентів, творча праця яких, у свою чергу, спиралася на знанні давньої української традиції церковного співу та її характерних виконавських прийомів.

3.3. Галицький літургійний спів кінця XIX – початку XX ст. у виконавській практиці *Візантійського хору*

Другою, не менш важливою традицією, яку відтворював М. Антонович, була галицька традиція літургійного співу другої половини XIX – першої половини XX ст. На нашу думку, саме вона виступала для Антоновича як взірець для реконструкції літургії, в якій традиційно поєднувались твори київського напіву, композиторів «золотої доби», композиторів перемишльської школи, та самоїлкові напіви. У виконанні *Візантійського хору*, як і в галицькій міській літургії цього історичного періоду, гармонійно поєднувались київська та галицька традиції [45].

Провідними осередками галицької літургійної музики були львівські заклади – Духовна семінарія, Ставропігійська бурса, а також сильний

колектив, де готували юних майбутніх співаків, які потім переходили до цих закладів та до їх хорів, так звана Мала духовна семінарія (де навчався літургійного співу М. Антонович). Всі ці три заклади традиційно мали чоловічі хори, які виконували літургійну музику, і співали під час богослужень у львівських храмах, зокрема, в соборі Святого Юра, який був головним греко-католицьким храмом Львова, і, відповідно, найважливішим осередком літургійного співу. Всі ці три заклади, виконували як функцію збереження давніх традицій співу, так і функцію освоєння та «відкриття» для слухачів одними з перших нового богослужбового репертуару, наприклад, церковних творів композиторів перемишльської школи.

Нотний хоровий спів, як зазначає дослідниця галицької літургії Жанна Зваричук [47, с. 12], набув провідного положення у богослужіннях після 1835 р., коли хор Львівської духовної семінарії, який на той момент являв собою фактично ансамбль з 8 чоловічих голосів, виконав архиєрейську літургію за упокій Франца Іосифа.

На поширення хорового співу в Галичині мала вплив діяльність ансамблю Костянтина Матезонського на Буковині у 1833–1853 рр. Впливовою особою в цей період був також Михайло Вербицький, який керував хором Ставропігійської бурси. За Ж. Зваричук, характерними рисами цього періоду є те, що в цей час «першорядної ваги набула чітка просодія; багата образно-емоційна палітра певним способом компенсувала домінуючу в Галичині інтравертивність традиційного співу. Беручи до уваги нечисленність учасників цих хорових колективів, можна стверджувати, що елементи фактурно-ансамблевих зіставлень, які посилювали смислові акценти літургічних текстів, виявляли тяжіння виконавців не стільки до контрастності як суто формотворчого ефекту, скільки до увиразнення градацій панівних ліричних струменів. «Камерність», «ліричність», «суб’єктивність» загального настрою, з одного боку, та відтворення регіональної традиції співу (своєрідна інтравертивність) – з другого, уявляються рисами того “еталону” звучання, який реалізував М. Вербицький у своїх творчій та

регентській діяльності. Беручи ж до уваги загальноприйняту тезу про нього як «засновника Перемишльської школи», приходимо до висновку, що цей «еталон» став загальноприйнятим і відіграв чільну роль у галицькому духовному виконавстві другої половини XIX ст.» [47, с. 12].

У другій половині XIX ст., за словами Зваричук, у Львові співіснували два основних центра церковного співу. Перший, хоровий, у Львівській духовній семінарії, а другий, який полягав у виконанні традиційних самоїлкових піснеспівів, у Ставропігійській бурсі. Типовими засобами львівських хорових колективів, зокрема й хору духовної семінарії, який до того часу складався з 60 учасників, особливо в роки керівництва Івана Лаврівського (1863–1866), було тяжіння до створення виразових ефектів, контрастних динамічних зіставлень, філірування звуку. Завдяки частим виступам хору семінарії і його популярності та авторитетності в Галичині, він мав значний вплив на інші хорові колективи, тому його звуковий ідеал поступово став типовим для більшості хорів.

Другим важливим центром церковного співу була Ставропігійська бурса, регентом хору в якій у цей час був Порфирій Бажанський. Він дуже обережно ставився до нових стильових віянь, а тому «не тільки сприяв навчанню хоровому співу, а й освоєнню його вихованцями традиційної самолівкової манери, привчаючи вихованців до відчуття тембральності й хорового ансамблю. Хорова дисципліна забезпечувала мобільність співаків під час виступів (що особливо виявлялося при виконанні творів Д. Бортнянського). Манері П. Бажанського, засвідченій М. Вербицьким, були властивими кантиленність і дикційна точність» [47, с. 13].

У 1880-ті роки, окрім хорів у двох головних центрах богослужбового співу, про які згадувалось вище, з’являється ряд професійних хорових колективів в інших львівських церквах та в музичних товариствах, постійно зростає їх професійний рівень. Богослужбова музика все частіше включається в репертуар професійних світських колективів, і вже незабаром їх виконання починає впливати на виконавство власне церковне,

рівень якого також зростає. У Духовній семінарії та Ставропігійській бурсі працювали такі провідні музичні діячі, як Вербицький, Лаврівський, Бажанський та інші. Як результат, вихованці цих закладів мали добрий рівень музичної підготовки та застосовували засвоєні ними під час навчання знання вже як священики, регенти та співаки на різних парафіях Галичини. У багатьох церквах Львова існувала традиція проведення концертів хорової музики. Водночас стало популярним концертне виконання богослужбової музики в концертних залах Львова. Ці традиції отримали продовження також у селах Галичини, які часто відвідували з концертами професійні хорові колективи, та відбувались виступи місцевих хорів.

Існувала традиція, коли частина складу великих львівських хорів, наприклад, хорів Львівської духовної семінарії та Ставропігійської бурси, виїжджали в святкові дні до інших міст та селищ Галичини, і співали там у святковому богослужінні. На думку Ж. Зваричук, це сприяло усталенню практики виконання складних творів хоровим ансамблем: «враховуючи пріоритет чоловічого гуртового співу в Галичині, саме така «камерність» якнайкраще відповідала сформованому в регіоні звуковому ідеалу і впливала на хоровий процес, поширюючи взірці, апробовані під керівництвом провідних регентів Львова й підтримані вимогливою львівською музичною громадськістю» [47, с. 14], – зазначає дослідниця.

Поїздки Галичиною здійснювали також світські хори, які мали в репертуарі богослужбову музику, наприклад, хори музичного товариства «Боян», яке, крім того, організовувало школи і курси для сільських регентів. Хори товариства часто очолювали священики, так, серед провідних діячів товариства у першій половині XX ст. були о. М. Копко, який був організатором та керівником хорів перемишльського «Бояну» та катедрального собору Перемишля, та о. Северин Сапрун, диригент «Дрогобицького Бояна» [15, 111].

У діяльності «Бояну» міста Стрий значну роль відіграла діяльність о. Остапа Нижанківського: «його індивідуальна диригентська манера

вирізнялася вмінням посилювати драматургічну й колористичну ефектність творів, – пише Ж. Зваричук. – Вона була прикладом для численних наслідувань і викликала захоплення не тільки аудиторії, а й у фахівців-музикантів» [47, с. 15].

Традиція концертного виконання богослужбової хорової музики стала досить поширеною і характерною для музичного життя Галичини цього періоду. Серед найбільш впливових хорів цього періоду також варто назвати хори Львівської духовної семінарії, Ставропігійської бурси, хори музичного товариства «Боян», хор Станіславського музичного гуртка, Коломийський міщанський чоловічий хор, Снятинський міщанський хор хор любителів м. Сянок, міщанський мішаний хор м. Скала, перемишльські хори та інші.

Традиція концертів духовної музики від початку XX ст. розвивалась і поширювалась, саме тут, в Галичині, такі концерти почали впливати на стиль виконання і репертуарне наповнення музики власне літургійної, богослужбової. Так, у 1904 р., на засіданні товариства «Львівський Боян» Володимир Садовський запропонував розширити репертуар концертів духовної музики, і включити до нього, крім творів Д. Бортнянського, літургійну музику П. Турчанінова, Г. Львовського, М. Вербицького, І. Лаврівського, ієромонаха Києво-Печерської лаври Парфенія, Л. Малашкіна, та ряду інших, сучасних композиторів [86, с. 6].

За зразком «Львівського Бояна» репертуаром українських композиторів XIX – початку XX ст. поступово поповнювався репертуар інших хорових колективів Галичини, включаючи і ті, які регулярно брали участь в богослужіннях, так весь цей багатий репертуар потрапляв безпосередньо в міську галицьку літургію. Особлива роль у цьому процесі належала, окрім «Львівського Бояну», хорам Львівської духовної семінарії та хору учнів української гімназії, які широкий концертний репертуар, до якого входили твори М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Матюка, П. Бажанського та ін.

Така широта репертуару, до якого включались твори українських композиторів, стала характерною ознакою галицької міської літургії першої половини XX ст., що відрізняло її від галицької сільської літургії, де найчастіше співали самоїлковим напівом, та від літургії Східної України, де твори українських композиторів, особливо сучасних, практично не вводились до богослужіння, а могли виконуватись лише в концертах. Пов'язано це було, передусім, з політикою церкви у Східній Україні та з політикою Української Греко-Католицької Церкви, яка була вирішальною для розвитку літургійного співу в Галичині в цей період. Ця політика була надзвичайно сприятливою для розвитку літургійного співу, та відкритою до включення до обряду нових літургійних творів. Тому слід зазначити, що галицька міська літургія в музичному плані, в плані атмосфери, яку вона створювала і враження, яке справляла на слухачів, була унікальним явищем зі своїми характерними прикметами. Через політичні обставини галицька міська літургія припинила своє існування і до цього часу не відомі спроби відтворити її комплексно, в тому вигляді, в якому вона існувало в першій половині XX ст.

Отже, ознаки галицького літургійного співу цього періоду:

– велика роль священиків, регентів та співаків, які були випускниками основних центрів виконання богослужбової музики – Львівської духовної семінарії та Ставропігійської бурси, у виконавстві богослужбової хорової музики, отже, виконавство опиралось на грунтовних знаннях особливостей церковних обрядів та місцевих співочих традицій;

– співпраця церковних інституцій з хорами товариства «Боян», завдяки чому професійними світськими колективами випрацьовувалися фразування, артикуляція, вимова, нюансування, колористичні ефектів, допустимі для богослужбової музики;

– поширеність творів композиторів другої половини XIX ст., що свідчить про те, що композитори так або інакше могли впливати на якість виконання своїх творів, хоча досягнення «звукового ідеалу» залежало від

рівня професіоналізму колективу. Разом з тим, звичні для галицьких хорів композиції періоду першої половини XIX ст. продовжували активно виконувати, оскільки існувало свого роду протистояння, консервативна течія, представники якої не приймали нових стильових критеріїв, тому багато церковних хорів продовжували традицію самоїлкового співу;

– поєднання в одній літургії творів українських композиторів «золотої доби», композиторів перемишльської школи, традиційного київського напіву та галицької самоїлки;

– прояви регіональної своєрідності у межах національної традиції, що визначається особливостями відтворення цієї традиції в певному регіоні у виконавській манері, артикуляції, вимові, тембральному забарвленні, на який істотний відбиток накладає етнорегіональна специфіка звукоутворення (сильний, легкий, або приглушений; м'який чи форсований звук);

– базу для подальшого розвитку хорового богослужбового виконавства, у тому числі, професійного, утворило аматорське виконавство, зорієнтоване на фольклорну манеру, у чому відтворилися особливості автентичного «звукового ідеалу».

Літургія у виконанні *Візантійського хору* є спробою комплексної реконструкції галицької міської літургії кінця XIX – початку XX ст., на що вказує ряд ознак, а саме: репертуар, до якого включаються самоїлковий, київський напів, твори композиторів перемишльської школи, Д. Бортнянського, А. Гнатишина, Д. Котка тощо, який нав'язує до репертуару галицької міської літургії (на противагу, наприклад, співу самоїлковим напівом всю літургію, як це було традиційно в селах Галичини), та інші твори, які в такому поєднанні в одній літургії можна було почути тільки в цей період і тільки у цій місцевості; дотримання однієї з основних засад історично достовірного виконання – його констектуальності, на що вказує, наприклад, встановлення православного іконостасу, ікон з рушниками, та хоругв в католицькому костелі; відповідні виконавські ефекти; при поста-

новці голосу використовується методика львівської співацької школи, характерна для співаків міських церковних хорів того періоду; до виконання проводиться цільова теоретична і практична підготовка колективу, умов виконання, приміщення і т.п., спрямована на відтворення того ж враження, що й справляла галицька літургія кінця XIX – початку XX ст.

3.4. Діяльність *Візантійського хору* з погляду історично інформованого виконавства

Історично інформоване виконавство – напрям у європейському музичному виконавстві другої половини XX ст., метою якого є максимально наблизитись до відповідного історичного прототипу, набуває поширення саме у той період часу, коли М. Антонович засновує та працює з *Візантійським хором*. У діяльності колективу простежується ряд характерних рис, притаманних цьому напряму та принципово відмінних від традиційного виконавства.

Першою передумовою для практики історичного виконавства є виконання твору, який належить до іншого історичного періоду. Ця очевидна ознака вже закладена в самому визначенні – «історично інформоване виконавство». Другою передумовою є факт проведеної перед виконанням цього твору дослідницької роботи. Без цього втрачає сенс саме явище, оскільки, виконуючи музику будь-якої з попередніх епох, і вільно інтерпретуючи її, не здійснюючи спроб дослідити епоху, з’ясувати, що було характерно для виконання цієї музики у відповідний їй історичний період, це не є власне «історичним» виконанням, оскільки у такому виконанні відсутня спроба наблизитись до історично достовірного звучання. Саме проведена попередньо дослідницька робота (або ознайомлення з уже існуючими дослідженнями цієї музики) створює базу для наступної важливої передумови для *історично інформованого виконання*.

Наступним кроком є визначення ознак, притаманних музиці, яку планується виконувати, таких як епоха, стиль, засоби виразності, склад

інструментів або голосів, контекст та зовнішні умови виконання, та інші. *Історично інформоване виконання* є чимось значно більшим, ніж просте відтворення нотного тексту – відтак, існує багато виконань давньої музики, які існують поза межами цього руху.

Отже, основні ознаки, які дають право віднести виконання до *історично інформованого напрямку* і розглядати його в такому контексті, є:

1) виконання твору в не характерний для нього історичний період;
2) здійснення дослідження з метою виявлення елементів виконання музики у відповідний історичний період;
3) праця над відтворенням визначених елементів, метою якої є досягнення максимально історично достовірного звучання як комплексу визначених в процесі дослідження складових.

Прийнято вважати, що виконання українськими хорами давньої музики (наприклад, давньої монодії, літургії київського напіву, партесних концертів), або спроби відтворення ними втрачених або перерваних традицій (народного співу, літургії, самоїлкового напіву) – явище, яке стоїть осторонь від руху *історично інформованого виконавства*. Основною причиною цього є історичні умови, що склалися в Україні на той момент, коли утворився і набирав розмаху цей рух. Багато його напрямків, як, наприклад, відродження виконавських традицій давньої релігійної музики, унеможливлювали ідеологічні причини. Пізніше в українському музикознавстві частіше застосовувались поняття «традиція» і «відродження традиції», що вважалось принципово відмінним від історичного виконання. Однак західна історіографія, яка детально розвинула і систематизувала питання, пов’язані з цим виконавським напрямом, стверджує: якщо традиція існувала, але була перервана і лише через якийсь час продовжилася у зовсім інший історичний період виконавцями, які не є носіями цієї традиції, а вивчають її за певними джерелами – за науковими дослідженнями, звукозаписами, спогадами сучасників тощо, якщо ця музика виконується перед зовсім іншою аудиторією, в інших обставинах і

зовнішніх умовах, то таке виконання отримує визначення *історично інформованого*. Все ж українське хорове виконавство здебільшого розглядається ізольовано від нового європейського методологічного контексту, не зважаючи на те, що в останні десятиліття в Україні *історично інформований напрямок* почав активно розвиватися як в інструментальному, так і у вокальному та хоровому виконавстві.

Організатором, диригентом *Візантійського хору* був М. Антонович, який у повоєнний період жив і працював в Європі, в Нідерландах, де діяв і створений ним хоровий колектив. Діяльність *Візантійського хору* не обмежувалась лише Нідерландами, він часто гастролював Європою, в Америці і був достатньо відомий далеко за межами Нідерландів. Це був європейський колектив, тому, на нашу думку, треба розглядати його діяльність в контексті європейського виконавства, відтак і у параметрах нових європейських виконавських концепцій.

Перебуваючи в Європі, М. Антонович спостерігав розвиток руху *історично інформованого виконавства*, і тенденцій в сучасній йому музичній науці та практиці до вивчення і відродження («реконструкції») давніх шарів музичного репертуару, а також пошуків історично достовірного стилю виконання. Більше того, Антонович був дослідником музики західної традиції [9; 134], але також постійно здійснював дослідження давньої релігійної музики східної традиції [2; 133]. Спостерігаючи поступ у вивченні та відродженні виконавства музики західної традиції,та зважаючи на історичні умови, які склалися на його Батьківщині, він не міг не вболівати за збереження давніх традицій співу Східної Церкви.

Першим і основним мотивом, яким він керувався, створюючи колектив для виконання літургійної, переважно давньої, музики східного обряду, було зберегти ті традиції виконавства, носієм яких він був сам. В Україні, яка на той час входила до Радянського Союзу, літургійна музика не виконувалася, а отже традиція мала всі шанси просто загинути. В сучасних для М. Антоновича реаліях те, що в 1991 році Україна стане

незалежною і розпочнеться відродження виконання духовної музики, як літургійне так і концертне, навіть не уявлялось можливим. Тому він розшукував, вивчав репертуар зі своїм хором, організовував звукозаписи усіх виконань на платівки, навіть якщо вони не були ретельно «вичищеними». Більше того, виконання богослужбової музики в Європі також не було таким ідеальним, яким їх собі уявляли і представляли публіці «реконструктори» цієї музики після 1960-х років XX ст. Деякі дослідники, серед яких Річард Тарускін, вважають, що «реконструйоване» сучасне виконання давньої музики може виявитись більш якісним, професійним виконанням цієї музики, ніж було виконання цієї ж музики у відповідний їй історичний період [175, с. 6].

Другий мотив – релігійні почуття самого М. Антоновича, його світогляд, і бажання знаходитись у природньому для себе середовищі, що, за словами Л. Пискач, є характерною тенденцією у розвитку національних традицій в іншокультурному середовищі та положення митця-емігранта в цих умовах: «Митці консервативного спрямування, – пише Л. Пискач, – принципово зберігають стилістику вітчизняної культури. Це посилює у них відчуття єдності із своїм народом і наповнює творчість емігранта патріотичним змістом. У центрі уваги такого митця опиняється культурна спадщина, на зразках якої формувався його естетичний світогляд. Герметично замкнений у еміграційному середовищі, він починає усвідомлювати мистецькі цінності прабатьківщини як непорушну істину української культури. Виникає потужна тенденція у творчості митців-емігрантів – реставрація типологічних форм культури, які найбільше відображають національну традицію. Митець ніби виключає із свідомості момент відчуття часу і місця перебування. Опора на традицію, творення її характерних жанрів і форм стає для нього своєрідним кордоном, що розмежовує у свідомості людини бажаний, виплеканий духовний світ і реальний» [90, с. 161].

Візантійський хор виконує два абсолютно різних пласти репертуару, у яких дотримується двох різних виконавських концепцій. Асоціації, пов'язані з діяльністю колективу, часто стосуються саме його виконання народних пісень. У виконанні народних пісень існує три основних напрямки – фольклор (автентичні виконання), реконструкції фольклору (виконання необроблених записів фольклору професійними колективами, з так званою «народною постановкою» голосів), фольклоризм (співання обробок, часто колективами з академічною постановкою голосів).

Якщо брати за основу саме цей блок репертуару у виконанні *Візантійського хору*, то таку концепцію виконання варто віднести до фольклоризму, який не має нічого спільного з *історично інформованим виконавством*. Відтак, концепція *історично інформованого виконавства* є не застосовною до цього пласту репертуару *Візантійським хором*, як і концепція реконструкцій фольклору.

М. Антонович включив блок народнопісенного репертуару з метою популяризації цієї ділянки української культури, однак цей напрям не був у діяльності хору магістральним, а лише додатковим, який був включений пізніше. Це добре прослідковується навіть при застосованні лише кількісного критерію: на близько 1500 виступів *Візантійського хору* понад 800 – це спів в літургії. Це не спів літургійної музики в концертах, а спів літургійної музики в самій літургії. До цього варто ще додати спів літургійної та духовної музики в концертах, і побачимо, що виконання народних пісень займає не більше третини всіх виконань хору.

Магістральним напрямом діяльності хору був спів у літургії візантійського обряду. У виконавській концепції музики цього блоку присутні всі обов'язкові складові *історично інформованого виконання,* перераховані вище.

Основною передумовою *історично інформованого виконання* є виконання музики інших історичних періодів, музики втрачених традицій, не властивої, чужої для даної культури історично, і часто також географічно.

Візантійським хором виконуються твори з інших історичних періодів, здійснюються спроби відтворити втрачені традиції співу. Твори виконуються не носіями традиції, а виконавцями, які освоюють її через теоретичні роз'яснення і практичні заняття, що є характерною ознакою *історично інформованого виконавства*. Відтворюється цілісне музичне літургійне дійство, традиція виконання якого на той момент була заборонена в природніх для нього умовах, і зовсім не характерна в такому вигляді для відповідної місцевості в цей історичний період. При цьому відтворюється не лише звучання, але й цілий комплекс складових, притаманних виконанню літургії східної традиції, таке виконання, наприклад, григоріанського хоралу – в умовах реального обряду, зустрічається вкрай рідко.

Виконувана літургійна музика була чужою для виконавців як історично, так і ментально. Вони співали музику іншої культури і іншої епохи, про яку вони практично нічого не знали, і М. Антоновичу доводилось інструктувати їх щодо цієї музики від самого початку.

Передусім, новою для них була сама літургія східного обряду. До хору прийшли учасники, які були знайомі лише з літургією західної традиції, оскільки серед них були й такі, які багато років співали у хорах римо-католицьких костелів Утрехта [180, с. 2], що залишало свій відбиток на їх манері виконання, постановці голосу, розумінні літургії, і ускладнювало роботу над наближенням їх виконання до виконання літургійної музики українськими хорами.

Новою була ця музика та спосіб її виконання також для європейських слухачів та рецензентів. Їм, як зазначає Воут Борн, часто видавалось, що «літургійна музика, яка виконувалась [...], прийшла з іншого світу, світу не з цього часу» [139, с. 3]. Новою була також сама літургія візантійського обряду, яку рецензенти часто порівнювали з західною, намагаючись її зрозуміти. Наприклад, один з голландських рецензентів, Юст Россем, у своїй рецензії пояснює, що «у слов'янській літургії священик, диякон і хор мають кожен окрему роль: стоячи перед іконостасом,

тобто стіною між хором і престолом церкви, диякон гучно проголошує благання до небес. У більшості так, як це визначено і в григоріаніці: «Помолимося за душі наші… за мир в усьому світі». Хор знову і знову відповідав «Господи, помилуй». Співається це захоплююче – повільно, і з благальною інтонацією, що і вимагається змістом» [202, с. 3]. Як бачимо, закордонні слухачі потребували певних роз'яснень як стосовно саого східного обряду, так і стосовно способу виконання.

Основною умовою *історично інформованого виконання* є здійснення наукових досліджень, які передують виконанню. Ця умова, як вже зазначалося, була дотримана М. Антоновичем. Виконанню творів передує дослідницька робота, крім того, відіграє важливу роль і той факт, що традиції були засвоєні диригентом в історично відповідних для них умовах, що є досить рідкісним явищем і підвищує цінність такої роботи для майбутніх поколінь.

Одним з основних принципів *історично інформованого виконавства* є присутність елементу інформування, а точніше інструктування, вишколу виконавців, їх ментального та технічного приготування до виконання чужої для них музики. В одному з оголошень про набір співаків до *Візантійського хору* зазаначалось: «Пан Антонович, який є професійним співаком, нещодавно здобув звання доктора музикології в Утрехтському університеті під керівництвом професора Смаєрса, викладатиме майбутнім учасникам хору Східну літургію, церковно-слов'янську мову, та навчатиме співу, щоб вони могли брати участь у хорі» [191, с. 1]. Учасники були зобов'язані відвідувати всі лекції, індивідуальні уроки співу та репетиції. М. Антонович не приймав до хору учасників безумовно, зазвичай вони мали випробувальний термін, і подальше включення до складу колективу залежало від їх поступу у засвоєнні теоретичних знань та оволодінні практичними навичками [180, с. 2].

Вишкіл учасників хору включав лекції з історії церковного співу, теоретичне інструктування, практичні заняття з вокалу, переклади і роз'яс-

нення змісту співаних текстів, навчання правильної вимови: «Складністю є не тільки східна музика і техніка, але також і вимова. До кожного нового твору керівник дає текстові пояснення, і потім потрібно вдосконалювати фонетику. Тому все звучить зрозуміло, навіть для українського слухача» [180], – пояснює в інтерв'ю один зі співаків хору Ян Вейн.

Контекстуальні умови виконання були також максимально близькими до умов виконання української літургійної музики українськими хорами. В римо-католицьких костелах встановлюювався православний іконостас, хоругви, ікони в рушниках. Варто зазначити також, що відомі національні строї *Візантійського хору*, які складались з червоних чобіт, синіх шароварів та вишитих сорочок, були невід'ємною складовою виконань хором народнопісенного репертуару, і там виконували відповідну функцію і створювали необхідний образ. Однак, для співу в літургії колектив мав зовсім іншу форму. У цьому випадку вони вдягали іншу форму – сірі костюми [180, с. 2]. Як і хор ченців у лаврі, хор не повинен був відволікати від молитви: сам колектив повинен був бути непомітним, помітним мав бути його спів.

Місія створення та діяльності хору також співпадає з місією *історично інформованого виконавства*. Хор виконує просвітницьку функцію – дає інформацію про українські виконавські традиції, і ця інформація практична, у вигляді співу, підкріплювалась теоретичною – часто супроводжувалась лекціями, або роздавались інформаційні буклети. В концертних виконаннях, якщо програмок не було, «кожен твір оголошували заздалегідь з коротким змістом, так що навіть якщо ви не розумієте твір, то можете вловити основний зміст» [171, с. 1]. Також зазвичай в анонсах містилась історична довідка про цю музику.

Але найголовніше досягнення виконавської діяльності хору – це те, що звучання хору вдалося наблизити до реального звучання українського хорового співу літургії в природному контексті настільки, що часом не можна було відрізнити від реального.

Як бачимо з наведених вище фактів, у виконанні *Візантійського хору* відсутні базові ознаки традиційного виконавства, такі як неперервність традиції, виконання музики безпосередньо носіями традиції, функціонування явища у відповідній місцевості. Натомість, у виконанні колективу присутній цілий ряд вище наведених ознак *історично інформованого виконання*.

На нашу думку, М. Антонович зі своїм колективом зберігав, «реконструював» дві основні традиції українського богослужбового співу: київську літургійну традицію співу, яка бере свій початок від київської школи співу доби українського Бароко і продовжується у виконанні ченців Києво-Печерської лаври до початку XX ст. Вона слугує звуковим ідеалом для виконання богослужбового репертуару хорів Олександра Кошиця, Дмитра Котка, Якова Калішевського. Друга традиція – це галицька літургійна традиція хорового співу другої половини XIX – першої половини XX ст., найвпливовішими представниками якої були Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Порфирій Бажанський.

У діяльності *Візантійського хору* вперше в історії європейського виконавства було досягнуто ефекту максимальної наближеності до історичного прототипу виконання українських літургійних творів не носіями традиції, а чужоземними, голландськими виконавцями, які відтворюють її після попереднього інструктування та вишколу. У своєму виконанні їм вдалось настільки наблизитись до автентичного виконання давніх співів, що ряд рецензентів та слухачів не могли відрізнити звучання хору від звучання українських хорів. В рецензіях на виступи та у спогадах хористів часто знаходимо свідчення того, як після концертів підходили українські емігранти вітати своїх співвітчизників, і не могли зрозуміти, чому вони їх не розуміють. І навіть після роз’яснення, що це корінні голландці, вони не могли в це повірити [180, с. 2].

Створення М. Антоновичем *Візантійського хору* мало на початках експериментальний характер і не було відомо, яких результатів вдасться

досягнути голландцям у виконанні української літургійної музики. Однак звучання хору, складеного з 40 голландців, Антоновичу вдалось настільки наблизити до автентичного звучання, що коли хористи заспівали перед престолом Кельнського собору «Христос Воскрес» С. Людкевича та «Через поле» Д. Котка, «слухачі відчували, що цей спів не відповідає західному схоплюванні пісні [...] Ніхто не хотів повірити, що голландці так гарно співають» [35, с. 53].

У рецензентів виникали питання, як це можливо, щоб хор нідерландських співаків міг бути настільки радикально вишколений, щоб дотримуватись у виконанні «слов'янського» стилю, включаючи такі елементи цієї виконавської естетики як притаманний слов'янам сентимент, відтворення вибухів радості та відтінків меланхолії, що є для голландців абсолютно чужим, навіть екзотичним напрямком [35, с. 53].

Отже, виконання *Візантійського хору* слід розглядати в контексті саме *історично інформованого*, а не традиційного виконавства з ряду причин:

– відсутність базових ознак традиційного виконавства – неперервності традиції, виконання музики безпосередньо носіями традиції, функціонування явища у відповідній місцевості;

– магістральним напрямом діяльності хору був спів у літургії візантійського обряду, у виконавській концепції якого присутні всі обов'язкові складові *історично інформованого виконання*;

– народнопісенний репертуар був другорядним і не розглядається в межах цієї концепції;

– хором виконуються твори з інших історичних періодів, робляться спроби відтворити втрачені традиції співу;

– твори виконуються не носіями традиції, а виконавцями, які засвоюють її через теоретичні роз'яснення і практичні заняття, що є характерною ознакою *історично інформованого виконавства*;

– відтворюється цілісне музичне літургійне дійство, традиція виконання якого на той момент була заборонена в природніх для нього умовах, і навіть не характерна в такому вигляді для відповідної місцевості в даний історичний період. При цьому відтворюється не лише звучання, але й цілий комплекс складових, притаманних виконанню літургії східної традиції;

– виконанню музики передує її дослідження. Відіграє важливу роль і той факт, що традиції були засвоєні диригентом в історично відповідних для них умовах, що є досить рідкісним явищем і підвищує цінність такої роботи для майбутніх поколінь;

– присутність елементу інформування, інструктування, вишколу виконавців, їх ментального та технічного приготування до виконання чужої для них музики;

– контекстуальні умови виконання були максимально близькими до умов виконання української літургійної музики українськими хорами у відповідний історичний період;

– місія створення та діяльності хору співпадає з місією *історично інформованого виконавства*, оскільки хор виконує просвітницьку функцію – дає інформацію про українські виконавські традиції, теоретичну та практичну, у вигляді співу;

– звучання хору вдалося максимально наблизити до реального звучання українського хорового співу літургії в природньому контексті.

Висновки до розділу 3

У розділі досліджено формування звукового ідеалу *Візантійського хору*, на який мали вплив співочі традиції Києво-Печерської лаври. У праці з *Візантійським хором* М. Антонович відтворює основні риси, притаманні давньому лаврському вокально-хоровому стилю, такі як голосовий склад, поєднання тембрів, динамічні відтінки, агогіка, емоційна насиченість співу. Однією з важливих засад традиційного виконання київських напівів

було те, що при виконанні важливе значення надавалося вмінню співаків керувати тембром голосу відповідно до змісту співаного тексту.

Всі ці прикмети захоплювали у виконанні хору як слухачів-католиків, так і самих співаків-хористів, звиклих до стриманості виразу почуттів, а не до емоційних проявів у церковній музиці. Виконання *Візантійського хору* доносить до закордонних слухачів українську давню традицію співу, для якої характерна не велич звучання органів, а вільний вияв молитовних почуттів.

Розглядаючи вклад О. Кошиця, Д. Котка та Я. Калішевського у формування українського хорового стилю через аналіз їх зв'язків з давньою київською лаврською традицією, приходимо до висновку, що вони не лише працюють в межах одного історичного періоду, але й мають спільний звуковий ідеал, що дає можливість проводити певні мистецько- виконавські паралелі.

Культивування лаврської співочої традиції у хорах О. Кошиця, Д. Котка і Я. Калішевського спричинилося до нерозривності історичного досвіду вокально-хорової виконавської практики. Одним із тих, хто у виконавському стилі свого хорового колективу продовжив цю традицію, був Мирослав Антонович, мистецькі ідеали якого сформувались під впливом цих видатних диригентів. Їх творча праця, у свою чергу, спиралася на знання давньої української традиції церковного співу та її характерних виконавських прийомів.

Не менш вагомою традицією, яку відтворював М. Антонович, була галицька традиція літургійного співу другої половини XIX – першої половини XX ст. На нашу думку, саме вона виступала для Антоновича як взірець для реконструкції цілісної літургії, в якому традиційно поєднувались твори київського напіву, композиторів «золотої доби», композиторів перемишльської школи, та самоїлкові напіви. У виконанні *Візантійського хору*, як і в галицькій міській літургії цього історичного періоду, гармонійно поєднувались київська та галицька традиції.

У розділі досліджено виконавську концепцію *Візантійського хору* з погляду *історично інформованого виконавства*, та доведено, що виконання *Візантійського хору* можна розглядати в контексті саме *історично інформованого*, а не традиційного виконавства з ряду причин: відсутність базових ознак традиційного виконавства; виконання творів з інших історичних періодів, відтворення втрачених або перерваних традицій; виконання не носіями традиції, а виконавцями, які засвоюють її через теоретичні роз'яснення і практичні заняття, що є характерною ознакою *історично інформованого виконавства*; відтворення цілісного музичного літургійного дійства, традиція виконання якого на той момент була заборонена в природніх для нього умовах, і не характерна в такому вигляді для відповідної місцевості в цей історичний період; виконанню музики передує її дослідження; присутній елемент інформування, інструктування виконавців, їх ментального та технічного приготування до виконання чужої для них музики; місія створення та діяльності хору співпадає з місією *історично інформованого виконавства*: звучання хору вдалося максимально наблизити до звучання українського хорового співу літургії в природному контексті.

Основні положення розділу розкриті у наших публікаціях [70; 75].

ВИСНОВКИ

У висновках на підставі проведених досліджень узагальнено основні результати роботи. Дисертаційна робота висвітлює богослужбовий аспект творчої діяльності *Візантійського хору* в контексті хорового виконання давньої релігійної музики в Європі у другій половині XX ст. та розглядає її в межах руху *історично інформованого виконавства*. Науковий пошук був зумовлений потребою дослідження естетико-стильових засад діяльності *Візантійського хору* Мирослава Антоновича, у якій продовжилися дві основні традиції українського богослужбового співу – київська літургійна традицію співу, яка сформувалсь у XVII ст., та галицька літургійна традиція хорового співу другої половини XIX – першої половини XX ст. Проведене наукове дослідження дає підстави зробити такі висновки:

1. Відмінності східної та західної традицій традицій богослужбового виконання давньої релігійної музики проявляються на різних рівнях – від рівня церковних канонів і догматів віри до рівня ментального, який проявляється у стилі виконання та ін. Однак найважливішою передумовою засадничих відмінностей у літургійному виконавстві обох церков є вплив фундаментальних естетичних, світоглядних ідей, пов’язаних з вченням Східної та Західної Церкви. В основі східної півчої традиції лежить ідея синергії – єднання духовної енергії людини з божественними енергіями через молитву та богослужбовий спів, обґрунтована у вченні одного із отців східної церкви св. Григорія Палами і розвинута його послідовниками.

Особливості співочої традиції Східної Церкви, яку в українській церковній музиці найяскравіше представляє києво-печерський лаврський спів, проявляються у стилі його виконання, в основі якого лежить ряд засобів виконавської виразності, зокрема такі, як гра тембрів, високий ступінь індивідуалізації окремих голосів при ідеальній зіспіваності, емоційна виразність співу, що підкреслює зміст співаного тексту і пов’язана з нею динамічна різноманітність. Києво-Печерський

багатоголосий спів поєднує в собі традиції українського ірмолойного, хорового і всенародного виконання.

2. Естетичні засади Західної Церкви поступово сформувалися у філософських та теологічних вченнях отців Церкви. Зокрема, у трактатах св. Августина (354-430 рр.) та його послідовників на Заході формуються протилежні до вчення отців Східної Церкви світоглядні та мистецькі принципи, в яких переважає прагнення до інтелектуального осягнення істини. До музино-теоретичних трактатів св. Августина Західна Церква впродовж століть зверталася для обґрунтування настанов щодо місця і значення музики в літургії.

Основними рисами естетики співочої церковної традиції Західної Церкви є раціональність, уникання індивідуалізації голосів, помірність динамічної градації, відсутність тембральної колористики, стриманість у вияві емоцій тощо. Проблемою Західної Церкви у XX ст. стала втрата зв'язку з давньою музичною традицією, що вже у другій половині століття почало призводити до відсутності музики в літургії в деяких костелах. Це сприяло тому, що церковна музика західної традиції у другій половині XX ст. поступово перейшла в область концертного виконання, і в ній представлена була ширше, ніж в самій літургії. Виконання цієї музики в межах руху *історично інформованого виконавства* є цінним тим, що в останні десятиліття минулого століття він був найбільш професійною формою існування цієї музики. Тенденції, які з'явились в межах руху – до відтворення цілісної середньовічної літургії західної традиції, з виконанням григоріанського хоралу, співом і читанням латинською мовою, забезпечували альтернативу занепаду, який можна було спостерігати в музичному житті костелів. З другої половини XX ст. засади *історично інформованого виконавства* поступово адаптуються і починають практикуватися вже в рамках літургії. У той же час розвиток співочих традицій Східної Церкви в Україні, зокрема, і Києво-Печерської лаврської традиції співу, був перерваний через політичні обставини. В межах

історично інформованого виконавства давня сакральна музика в Україні почала виконуватись лише в останні десятиліття.

3. На формування диригенської майстерності Мирослава Антоновича мали вплив різні фактори, зокрема практичне засвоєння ще в дитинстві Ірмологіону та церковного співу. Особливе значення для його майбутніх професійних навичок мало навчання та спів у хорі під керівництвом Дмитра Котка в Малій духовній семінарії у Львові. Тоді М. Антонович засвоїв основні методи роботи з хором, манеру диригування, виконавсько-інтерпретаційні засади видатного диригента, які в майбутньому склали прикмети виконавського стилю *Візантійського хору.* Також важливе значення для М. Антоновича мала участь у хорі товариства «Львівський Боян», «Студіо-хорі» Миколи Колесси, вокальному ансамблі під керівництвом Євгена Козака та праця соліста-вокаліста у Львівському радіокомітеті. Одним з джерел формування методики праці з хором була вокальна підготовка Антоновича в класі Одарки Бандрівської у Вищому Музичному інституті ім. М. В. Лисенка у Львові та досвід, отриманий під час його праці на оперних сценах, що вплинуло на методику його праці як педагога з вокалу зі співаками хору. Індивідуальні заняття зі співу М. Антоновича впродовж чотирьох десятиліть його праці з *Візантійським хором* були важливим фактором для розвитку професіоналізму співаків-хористів. На формування виконавських та методичних засад М. Антоновича, а відтак, і виконавської концепції керованого ним колективу, також мали значний вплив його зв’язки з професійними оперними співаками, зокрема, з Мирославом Скала-Старицьким. Їх листування є важливим документом епохи, який розкриває суспільні, культурні проблеми повоєнної музичної еміграції, з’ясовує маловідомі факти біографічного характеру, висвітлює дискусії щодо виконавської концепції *Візантійського хору* та методики праці диригента та ін.

4. *Візантійський хор*, створений з метою виконання співів візантійського обряду у богослужіннях, у своїй діяльності широко

презентує українську духовну музичну традицію. Репертуар *Візантійського хору* складається з двох основних розділів – літургійних творів візантійського обряду та концертного репертуару. Магістральним напрямком був спів в літургії візантійсько-словянського обряду. Концертний репертуар складали народні пісні в обробках українських композиторів, оригінальні твори українських та західноєвропейських композиторів. Значне місце у репертуарі *Візантійського хору* посідає творча спадщина М. Антоновича, яка сприяла популяризації української фольклорної спадщини та поширенню української музичної культури у світі.

Вишкіл учасників хору включав лекції з історії церковного співу, теоретичне інструктування, практичні заняття з вокалу, переклади і роз'яснення змісту співаних текстів, навчання правильної вимови, однак М. Антонович зумів передати нідерландським співакам найважливіше – глибинну сутність української музики, її український дух. Унікальність *Візантійського хору* полягає у тому, що вперше в історії європейського виконавства у його діяльності було досягнуто ефекту максимальної наближеності до традиційного прототипу виконання українських літургійних творів не носіями цієї традиції, а чужоземними, а саме голландськими виконавцями. Звучання хору вдалося наблизити до звучання українського хорового співу літургії в природному контексті.

5. На формування звукового ідеалу *Візантійського хору* мали вплив співочі традиції Києво-Печерської лаври, які культивували сформовану у добу бароко естетику богослужбового співу. Увага до емоційної складової зумовила широку палітру виразових засобів, які знайшли своє втілення у лаврському багатоголосому співі. Естетика цього співу та її музично-виразовий компонент складають характерну прикмету виконавського стилю *Візантійського хору*.

М. Антонович займався науковими дослідженнями самого київського напіву, намагався з'ясувати основні принципи його виконання –

склад голосів, особливості тембрових поєднань, динамічні відтінки, характер звучання тощо, та відтворити ці принципи у виконаннях творів київського напіву *Візантійським хором*.

Культивування естетики лаврської співочої традиції у хорах О. Кошиця, Д. Котка і Я. Калішевського спричинилося до нерозривності історичного досвіду вокально-хорової виконавської практики. Мистецькі ідеали М. Антоновича сформувались під впливом цих видатних диригентів, творча праця яких, у свою чергу, спиралася на знанні лаврської традиції співу та її характерних виконавських прийомів.

Важливою традицією, яку зберігав і продовжував Антонович, була галицька традиція літургійного співу другої половини XIX – першої половини XX ст. Вона стала для М. Антоновича взірцем для реконструкції літургії, в якій традиційно поєднувались твори київського напіву, композиторів «золотої доби», композиторів перемишльської школи та самоїлкові напіви. У виконанні *Візантійського хору*, як і в літургійному співі Галичини цього історичного періоду, гармонійно поєднувались київська та галицька традиції.

6. Досліджено виконавську концепцію *Візантійського хору* з погляду *історично інформованого виконавства*. Доведено, що діяльність *Візантійського хору* відповідає всім головним методологічним засадам, які сформувалися у рамках напрямку *історично інформованого виконавства*, і тому її можна розглядати в параметрах сучасних методологічних координат. Досліджено такі ознаки *історично інформованого виконання* у діяльності *Візантійського хору*: відсутність базових ознак традиційного виконавства; виконання творів з інших історичних періодів, відтворення перерваних традицій; виконання музики не носіями традиції, а виконавцями, які засвоюють її через теоретичні роз’яснення і практичні заняття; відтворення цілісного музичного літургійного дійства, традиція виконання якого на той момент була заборонена у властивих для нього умовах, і навіть не характерна в такому вигляді для відповідної місцевості

в даний історичний період; виконанню музики передує її дослідження; присутній елемент інформування, інструктування виконавців, їх ментального та технічного приготування до виконання чужої для них музики; місія створення та діяльності хору співпадає з місією *історично інформованого виконавства*; звучання хору вдалося максимально наблизити до звучання українського хорового співу літургії в природному контексті.

Таким чином, у своїй праці з *Візантійським хором* М. Антонович зберігає і продовжує традицію українського літургійно-хорового співу, яка у своєму природньому середовищі, в Україні була штучно перервана через ідеологічні причини. Унікальність *Візантійського хору* полягала у тому, що естетико-стильові засади літургійного обряду візантійсько-словянської традиції засвоїли і відтворили на практиці чужоземні виконавці, а саме голландці. Це стало можливим завдяки талановитій диригентській праці М. Антоновича, його особливій методиці постановки вокальних голосів, а також його науковим дослідженням у ділянці давньої української церковної музики. Максимальне відтворення голландським хором естетико-виконавських засад української літургійної музики дає підстави стверджувати його відповідність головним засадам напрямку *історично інформованого виконавства.* У цьому свідчення непересічного обдарування і великої праці творця *Візантійського хору* Мирослава Антоновича.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович М. Дмитро Котко в Малій Духовній семінарії у Львові. *Дмитро Котко та його хори: Статті, рецензії, спогади, документи* / ред.-упоряд. С. Стельмащук. Дрогобич: Відродження, 2000. С. 64-72.
2. Антонович М. Кошиць Олександер Антонович – композитор церковної музики і дириґент: монографія. Вінніпеґ, 1975. 96 с.
3. Антонович М. Лист до М. І. Мандрики від 19 лютого 1958, Утрехт, автограф. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 1 арк. Фонд неописаний.
4. Антонович М. Лист до Мирослава Скала-Старицького від 13 жовтня 1954, Утрехт, машинописна копія. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 1 арк. Фонд неописаний.
5. Антонович М. Лист до Мирослава Скала-Старицького від 10 квітня 1957, Утрехт, машинописна копія. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 1 арк. Фонд неописаний.
6. Антонович М. Лист до Мирослава Скала-Старицького від 28 квітня 1957, Утрехт, машинописна копія. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 1 арк. Фонд неописаний.
7. Антонович М. Між двома світовими війнами: Спогади: у 2 част. / упор. О. Долгий. Київ: Поліграфіст, 2003. Ч. 1, 2. 860 с.
8. Антонович М. Musica Sacra: збірник статей з історії української церковної музики / ред. Ю. Ясіновський; пер. А. Ясіновський. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України, 1997. 260 с.
9. Антонович М. Питоменності українського церковного співу. *Антонович М. Musica Sacra: збірник статей з історії української церковної*

музики / ред. Ю. Ясіновський; пер. А. Ясіновський. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 1-13.

10. Антонович М. Українська церковна музика і органи. *Антонович М. Musica Sacra: збірник статей з історії української церковної музики* / ред. Ю. Ясіновський; пер. А. Ясіновський. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 171-178.
11. Антонович М. Щоденник, автограф та авторизований машинопис. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 339 с. Фонд неописаний.
12. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії / ред.-упор. Р. Мисько-Пасічник. Львів: Апріорі, 2002. 147 с.
13. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ: Ред. журн. «Український світ», 2002. 440 с.
14. Бермес І. Біля витоків хорового співу в Галичині. *Дзвін.* 1994. №1. С. 95.
15. Бермес І. Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від «весни народів» до 1942 р.): монографія. Дрогобич: Коло, 2003. 198 с.
16. Бермес І. Професіоналізація музичного життя Дрогобиччини у 20-30-х роках XX ст. *Pograniche: rocznik naukowy.* Lublin; Дрогобич, 2012. №4. С. 153-173.
17. Бермес І. Твори Д. Бортнянського в репертуарі галицьких хорів (30-ті роки XIX ст., 20-30-і роки XX ст.). *У вінок шани корифеям:* матеріали міжвузівських наук. конф., присвяч. ювілейним датам укр. композиторів Д. Бортнянського, М. Лисенка та М. Леонтовича. Дрогобич: Коло, 2003.– С. 36-41.
18. Бермес І. Хорове життя Дрогобиччини першої половини XX ст. в контексті духовного розвитку Галичини: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.:17.00.03. Київ, 2005. 20 с.

19. Білас О. Хорова діяльність української еміграції в Німеччині кінця другої світової війни. *Музикознавчі студії: Наукові збірки ЛНМА ім. Лисенка.* Львів: Сполом, 2008. Вип. 16. С. 28-148.
20. Білинська М. Голландський хор і українська музика. *Ленінська молодь*. 1990. 8 бер. (№ 29). С. 4.
21. Болгарский Д. Киево-печерский распев как отражение личности. *Православна монодія: її богословська, літургічна та естетична сутність: Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 15. С. 21-32.
22. Болгарський Д. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури: автореф. дис. ... канд. наук: 17.00.01 / Національна музична академія ім. ім. П.І.Чайковського. Київ, 2002. 21 с.
23. Бурбан М. Українські хори та диригенти: монографія. Дрогобич: Посвіт, 2006. 640 с.
24. Вардзарук Л. Маестро Котко. *Вардзарук Л. Дорога до безсмертя.* Івано Франківськ: Місто НВ, 2003. С. 163-177.
25. Величавий концерт у Ліль. *Українець-час.* Париж, 1953. 8 лют. (№ 6/320). С. 3.
26. Верес М. Візантійський хор. *Українська думка.* Лондон, 1961. 20 квіт. (№ 16/733). С. 3.
27. Вернерт Д. Спогади колишнього хориста «Візантійського хору». *Musica Humana: зб. наук. ст. кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА ім. М.В. Лисенка.* Львів, 2010. Ч. 3. С. 82-84.
28. Вирста А. Візантійський Хор знову в Парижі. *Українське слово.* 1961. 26 лют. (№ 1007). С. 2.
29. Вирста А. Конгрес церковної музики в Парижі. *Українське слово.* 1957. 28 лип. (№ 820). С. 2.
30. Виступ хору Духовної Семінарії в Голяндії. *Християнський голос.* Мюнхен, 1949. 31 лип. (№ 30). С. 1.

31. Гижа О. Райдужний сон дитинства. *Дмитро Котко та його хори: Статті, рецензії, спогади, документи* / ред.-упоряд. С. Стельмащук. Дрогобич: Відродження, 2000. С. 166-172.

32. Граб У. Мирослав Антонович у контексті наукових ідей європейської музикології. *Українська музика: Науковий часопис ЛНМА ім. М.В. Лисенка.* Львів, 2012. Ч. 2 (4). С. 99-111.

33. Граб У. Науковий дискурс у приватному листуванні Мирослава Антоновича з Павлом Маценком і Василем Витвицьким. *Українська музика: Науковий часопис ЛНМА ім. М.В. Лисенка.* Львів, 2013. Ч. 2 (8). С. 20-56.

34. Граб У. Олександр Кошиць у епістолярному дуеті Павла Маценка та Мирослава Антоновича. *Студії мистецтвознавчі.* Київ: Вид-во ІМФЕ, 2013. Ч. 3/4 (43/44). С. 148-157.

35. Граб У. Українське у «Візантійському хорі» з Утрехту: до питання спадкоємності виконавського стилю. *Українська музика: Науковий часопис ЛНМА ім. М.В. Лисенка.* Львів, 2014. Ч. 2 (12). С. 46-55.

36. Голяндці співають по-українськи. *Новий світ.* Нью-Йорк, 1951. 15 чер. С. 1.

37. Гребенюк Н. Традиції О. Кошиця у формуванні вокальної культури хорових колективів. *Олександр Кошиць і час: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2007. Вип. 57. С. 73-78.

38. Гузєєва В. Аспекти розвитку інструменталізму у межах західноєвропейської храмової традиції церковної музики. *Виконавське музикознавство: Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського.* Київ, 2009. Вип. 82. С. 132-134.

39. Дмитро Котко та його хори: Статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упоряд. С. Стельмащук. Дрогобич: Відродження, 2000. 336 с.

40. Ерзаулова А. Развитие восточной и западной культуры на примере музыкально-певческих систем. *Философия. Социология: Ученые*

записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Симферополь, 2009. Т. 22 (61). № 1. С. 61-70.

41. Жданович О. Ювілейні урочистості в Утрехті. *Українське слово.* Париж, 1971. 21 бер. (№ 1529). С. 3.
42. Жданович О. Концерт, що висунув важливу проблему. *Українське слово.* 1954. 7 лист. С. 6.
43. Жишкович М. Методичні засади представників львівської вокальної щколи: Лідія Улуханова і Дарія Бандрівська. *Музикознавчі студії: Наукові збірки ЛНМА ім. М.В. Лисенка*. Львів: Сполом, 2005. Вип. 10. С. 82-91.
44. Жишкович М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX ст.): монографія. Львів: Сполом, 2012. 256 с.
45. Задорожний І. Утвердження київської спадщини у церковному співі Закарпаття. *Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів: Вид-во ЛБА, 2006. Ч. 3. С. 47-51.
46. Загнітко К. Григоріанський хорал у сучасному науковому дискурсі: історія, теорія, практика: дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2017. 210 с.
47. Зваричук Ж. Богослужбове хорове виконавство Галичини XIX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03/ Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. Київ, 2009. 19 с.
48. Калуцка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: Мистецька діяльність у контексті музики XX сторіччя: монографія. Київ: Фенікс, 2012. 416 с.
49. Канадські музичні критики про виступи візантійського хору з Утрехту. *Українська думка.* Лондон, 1981. 20 квіт. № 6 (1762). С. 7.

50. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX сторіччя: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

51. Карась Г. Олександр Кошиць та Нестор Городовенко: мистецько-виконавські паралелі. *Мистецтвознавство: Вісник Прикарпатського національного університету ім. В.С. Стефаника*. Івано Франківськ, 2008. Вип. 12-13. С. 99-105.

52. Карась Г. Феномен Мирослава Антоновича та його «Візантійський хор»: штрихи до портрета диригента. *Musica Humana: зб. наук. ст. кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА ім. М.В. Лисенка.* Львів, 2010. Ч. 3. С. 11-22.

53. Карась Г. Церковний спів в інтепретації «Візантійського хору». *Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства:* зб. мат. Міжнар. наук.-практ. конф. (Кременець, 10 трав. 2008 р.). Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 28-38.

54. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX ст.: навч. посіб. Чернівці, 2007. 424 с.

55. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі XX віку: Сім новел з життя артиста: монографія. Львів, 2003. 294 с.

56. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи. *Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії.* Львів: Вид-во ЛБА, 2002. Ч. 1. С. 140-149.

57. Кметюк Т. Мистецька діяльність диригента Дмитра Котка в контексті хорової культури Західної України (1920-70-ті роки XX століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 18 с.

58. Когут Г. Лист-спогад. *Дмитро Котко та його хори: Статті, рецензії, спогади, документи* / ред.-упоряд. С. Стельмащук. Дрогобич: Відродження, 2000. С. 160-163.

59. Козаренко О. Феномен національної музичної мови: монографія. Львів: НТШ, 2000. 285 с.
60. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. Київ: Музична Україна, 1971. 191 с.
61. Костюк Н. Василь Петрушевський і літургійна музика в Україні наприкінці XIX-початку XX століття. *Українська музика: Науковий часопис ЛНМА ім. М.В. Лисенка.* Львів, 2013. Ч. 1 (7). С. 25-36.
62. Кошиць О. З піснею через світ (Подорож Української республіканської капели). Київ: Рада, 1998. 326 с.
63. Кошиць О. Кілька слів про славного українського співака Олександра Мишугу. *Феномен Олександра Кошиця* / упор. М. Головащенко. Київ: Музична Україна, 2007. С. 456-461.
64. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. URL: https://www.studsell.com/view/89584/ (дата звернення: 12.06.2018 р.).
65. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
66. Кузь Б. Концерт Візантійського хору в Мюнхені. *Шлях перемоги.* Мюнхен, 1983. 13 бер. (№ 11/1509). С. 2.
67. Лазаревич Є. Витоки вокальної традиції Візантійського хору Мирослава Антоновича. *Українська музика: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2011. Ч. 1. С. 144-150.
68. Лазаревич Є. Візантійський хор з Утрехту: до історії створення. *Українська музика: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2017. Ч. 2 (24). С. 15-21.
69. Лазаревич Є. Естетико-стилістичні засади виконання Візантійського хору Мирослава Антоновича з погляду історично інформованого напрямку. *Українська музика*: *Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2017. Ч. 3 (25). С. 76-86.

70. Лазаревич Є. Концертне виконання давньої релігійної музики з погляду «історично орієнтованого виконавства». *Музикознавчий універсум*: *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2018. Вип. 41. С. 248-261.

71. Лазаревич Є. Літургійний спів «західної» традиції: естетичний аспект та проблема музики в сучасній літургії. *Музикознавчий універсум: Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2017. Вип. 40. С. 106-118.

72. Лазаревич Є. Мирослав Антонович і Мирослав Скала-Старицький. *Українська музика: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2012. Ч. 2. С. 147-160.

73. Лазаревич Є. Мирослав Антонович як вокаліст та вокальний педагог Візантійського хору. *Мистецтвознавство: Вісник Прикарпатського національного університету ім. В. С. Стефаника.* Івано-Франківськ, 2015. Вип. 30-31 (Ч. ІІ). С. 129-134.

74. Лазаревич Є. Музична теологія Західної Церкви в сучасній історіографії. *Українська музика: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2018. Ч. 1 (27). С. 11-18.

75. Лазаревич Є. На пошану Мирослава Антоновича. *Українська музика: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка.* Львів, 2012. Ч. 1 (7). С. 128-130.

76. Лащенко А. О. Кошиць та хормейстерська освіта в Україні. *Олександр Кошиць і час: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2007. Вип. 57. С. 18-21.

77. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Київ: Музична Україна, 1989. – 136 с.

78. Леник В. Тріумф Мирослава Антоновича. *Шлях перемоги.* 1971. 21 бер. (№ 12). С. 1.

79. Лесовиченко А. Западный музыкально-культовый канон и его историческая судьба: исследовательский очерк. Новосибирск: Издательство

Новосибирского государственного технического университета, 2001. 32 с.

80. Лещук Л. Неоціненний скарб: Український церковний спів як феномен духовної культури. Львів: Духовно-мистецький центр, 2011. 88 с.

81. Лисько З. Дві мистецькі імпрези в Мюнхені. *Християнський голос.* 1958. 14 вер. (№ 37). С. 1.

82. Маркова О. Методологічні засади вивчення диригентсько-виконавського досвіду О. Кошиця. *Олександр Кошиць і час: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2007. Вип. 57. С. 67-73.

83. Маценко П. Велика відповідальність. *Вісник.* 1974. 15 груд. (№ 24). С. 4.

84. Маценко П. Конспект історії української церковної музики. Вінніпег, 1973. 103 с.

85. Маценко П. Нариси з історії української церковної музики. Київ: Музична Україна, 1994. 151 с.

86. Мороз Л. Духовна хорова культура церковних осередків Галичини. *Мистецтвознавство: Вісник Прикарпатського національного університету ім. В.С. Стефаника.* Івано-Франківськ, 2002. Вип. IV. С. 3-11.

87. Пархоменко Л. Легендарний Яків Калішевський в українській хоровій культурі. *Музична україністика: сучасний вимір.* Київ, 2005. Вип. 1. С. 35-55.

88. Пархоменко Л. Феномен Олександра Кошиця. *Олександр Кошиць і час: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2007. Вип. 57. С. 8-18.

89. Перес М. Исполнение музыки старинных школ в свете устных традиций и необходимость переоценки историографического инструментария. *Гимнология.* Вып. 5. Москва, 2008. С. 255–273.

90. Пискач Л. Взаємозв’язок традиції і новаторства у розвитку національної культури. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник*

ОДМА ім. А. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2006. Вип. 7. С. 155-164.

91. Рейнарович Л. Листи до Мирослава Антоновича № 1-13 (1942–1962), автограф та авторизований машинопис. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 13 арк. Фонд неописаний.
92. Розумний Я. Голландці по-нашому. *Християнський голос.* 1951. 13 трав. (№ 19). С. 1.
93. Руденко Л. Олександр Кошиць - диригент хору Київської духовної академії. *Олександр Кошиць і час: Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського.* Київ, 2007. Вип. 57. С. 22-27.
94. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен, 1963. 406 с.
95. Садовський М. Уривок із «Літопису» сільського пароха. *Дмитро Котко та його хори: Статті, рецензії, спогади, документи* / ред.-упоряд. С. Стельмащук. Дрогобич: Відродження, 2000. С. 157-158.
96. Сірий О. Про відзначення 1000-ліття християнства на Україні: Базель (Швайцарія). *Українські вісті*. 1957. № 1. С. 1.
97. Скала-Старицький М. Лист до Мирослава Антоновича від 21 вересня 1946, Париж, автограф. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 1 арк. Фонд неописаний.
98. Скала-Старицький М. Лист до М. Антоновича від 10 листопада 1947, Париж, автограф. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 4 арк. Фонд неописаний.
99. Скала-Старицький М. Лист до Мирослава Антоновича від 13 листопада 1948, Париж, автограф. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 4 арк. Фонд неописаний.

100. Скала-Старицький М. Лист до Мирослава Антоновича від 23 січня 1949, Париж, автограф. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 4 арк. Фонд неописаний.

101. Скала-Старицький М. Лист до Мирослава Антоновича від 26 лютого 1949, Париж, автограф. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 4 арк. Фонд неописаний.

102. Скала-Старицький М. Лист до Мирослава Антоновича від 10 жовтня 1949, Париж, автограф. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 3 арк. Фонд неописаний.

103. Скала-Старицький М. Лист до Мирослава Антоновича від 4 липня 1950, Париж, автограф. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 3 арк. Фонд неописаний.

104. Скала-Старицький М. Лист до Мирослава Антоновича від 21 січня 1952, Бордо, автограф. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 2 арк. Фонд неописаний.

105. Скала-Старицький М. Лист до Мирослава Антоновича від 7 жовтня 1954, Брюссель, автограф. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 2 арк. Фонд неописаний.

106. Скала-Старицький М. Лист до Мирослава Антоновича від 17 лютого 1956, Париж, автограф. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 2 арк. Фонд неописаний.

107. Скала-Старицький М. Лист до Мирослава Антоновича від 1 грудня 1956, Страсбург, автограф. *Інститут церковної музики Українського*

Католицького Університету. Архів М. Антоновича. 3 арк. Фонд неописаний.

108. Скала-Старицький М. Лист до Мирослава Антоновича від 2 серпня 1956, Лезен, Авторизований машинопис. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 1 арк. Фонд неописаний.
109. Скала-Старицький М. Лист до Мирослава Антоновича від 16 квітня 1957, Париж, автограф. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 3 арк. Фонд неописаний.
110. Скала-Старицький М. Лист до Мирослава Антоновича від 27 жовтня 1958, Париж, автограф. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 5 арк. Фонд неописаний.
111. Скала-Старицький М. Лист до Мирослава Антоновича від 25 березня 1964, Париж, автограф. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Львів. Архів М. Антоновича. 1 арк. Фонд неописаний.
112. Скала-Старицький М. Лист до Мирослава Антоновича від 29 березня 1967, Париж, авторизований машинопис. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 2 арк. Фонд неописаний.
113. Сокальський Б. Спогади про хор Котка. *Дмитро Котко та його хори: Статті, рецензії, спогади, документи* / ред.-упоряд. С. Стельмащук. Дрогобич: Відродження, 2000. С. 178-180.
114. Сотні публіки ентузіястично вітали виступ д-ра Мирослава Антоновича на Союзівці. *Свобода*. Вінніпег, 1961. 19 вер. (№177). С. 1.
115. Стельмащук Р. Барокові музично-риторичні фігури в українській музиці партесного стилю: тенденції, закономірності, особливості. *Молодь і ринок: Науково-педагогічний журнал Дрогобицького держ.*

пед. університету ім. І.Я. Франка. Дрогобич: Коло, 2011. № 10 (81). С. 100-104.

116. Стельмащук С. Дмитро Котко та його хор. *Дмитро Котко та його хори: Статті, рецензії, спогади, документи* / ред.-упоряд. С. Стельмащук. Дрогобич: Відродження, 2000. С. 7-25.
117. Терен-Юськів Т. Листопадове свято і «Візантійський хор» у Ню Йорку. *Свобода.* 1980. 13 груд. (№ 260). С. 2.
118. Ткач Ю. Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві. URL: http://www.parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/ (дата звернення: 29.06.2018 р.).
119. Українські богослужіння в Утрехті та Амстердамі. *Українець-час.* Париж, 1949. 14 серп. (№ 31). С. 1.
120. Український день в Санс. *Українське слово.* Париж, 1986. 4-11 трав. (№ 2319-2320). С. 5.
121. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Київ, Львів, Полтава: НТШ, 2002. 499 с.
122. Червінський І. «Візантійський хор» Мирослава Антоновича та його дискографія. *Καλοφωνία: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії.* Львів: Вид-во ЛБА, 2002. Ч. 1. С. 161-174.
123. Шевчук О. Олександр Кошиць і наука про давньоукраїнський церковний спів. *Олександр Кошиць і час: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2007. Вип. 57. С. 28-42.
124. Музична естетика Західноєвропейського Середньовіччя / упор. В. Шестаков. Київ: Музична Україна, 1976. 264 с.
125. Шокало-Бенч О. До питання про ментальну природу українського хорового співу. *Музикознавчі студії: Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка.* Львів: Сполом, 2007. Вип. 16. С. 149-153.

126. Матеріали до сучасної української історії: Ювілейна книга Української академічної гімназії у Львові / упор. О. Домбровський. Мюнхен, Філадельфія, 1982. Ч. 2. 366 с.

127. Ювілейні концерти «Візантійського Хору». *Шлях перемоги.* Мюнхен, 1986. Мюнхен, 1986. 10 трав. (№ 19/1726). С. 5.

128. Ювілейні урочистості в Утрехті. *Українське слово.* Париж, 1971. 21 бер. (№ 1529). С. 3.

129. Ясіновський Ю. До бібліографії музикознавчої спадщини Мирослава Антоновича. *Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії.* Львів: НТШ, 1993. Т. 226. С. 495-498.

130. Ясіновський Ю. Українська гимнографія в європейському контексті. *Українське бароко та європейський контекст: зб. ст.* Київ: Наукова думка, 1991. С. 219-224.

131. Ясіновський Ю. Маестро і його «Візантійський хор». *Галичина.* 1992. 13 трав. (№ 196-197). С. 3.

132. Ясіновський Ю. Церковна музика в історії українського музичного мистецтва. *Релігія в Україні: дослідження і матеріали.* Київ, Львів, 1994. Вип. 1. С. 122-127.

133. Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik: Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas. *Wissenschaftlicher Kongress zum Millenium des Christentums in der Ukraine: Ukrainische Freie Universität.* München, 1990. 374 p.

134. Antonowytsch M. Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Messen super Benedicta von Willaert, Palestrina, de la Hêle und de Monte. Utrecht: Wed. J.R. van Rossum, 1951. 126 p.

135. Bagby B. Refleksje o obrazie muzycznych korzeni. *Canor: Pismo poświęcone interpretacjom muzyki dawnej.* Toruń, 2002. № 37. S. 3-15.

136. Barthe C. Podjąć na nowo refleksję nad tradycją: Z Macelem Péresem rozmawia ksiądz Claude Barthe. *Canor: Pismo poświęcone interpretacjom muzyki dawnej*. Toruń, 2002. № 30. S. 13-24.

137. Belle G. Utrechts Byzantijns Koor: Nuchtere Hollanders zingen met „echte” Oekraïnische stemmen. *Noordhollands Dagblad.* 1964. 28 бер. С. 2.

138. Bizantijnen uit Utrecht, Televisie donderdag. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 1 арк. Фонд неописаний.

139. Born W. Utrechts Bizantijns Koor gaf een extatische uitvoering. *Veluwepost.* 1965. 26 жовт. (№ 40). С. 3.

140. Bornus-Szczyciński M. Dlaczego Kościół przestaje śpiewać? *Konteksty: antropologia kultury, etnografia, sztuka: Czasopismo naukowe Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.* Warszawa: Liber Pro Arte, 2013. № 4 (303). S. 89-102.

141. Bruce H. The end of early music: a period performer's history of music for the twenty-first century. New York: Oxford University Press, 2007. 284 p.

142. Butt J. Playing with History. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 282 p.

143. Concert van Utrechts Byzantijns Koor: Te weinig belangstelling voor verbluffend goede zang. *Omhoog Netherland.* 1956. 30 січ. С. 1.

144. Dreyfus L. Muzyka dawna wzięta w obronę przed jej entuzjastami: teoria wykonania historycznego w XX wieku. *Canor: Pismo poświęcone interpretacjom muzyki dawnej*. Toruń, 1997. № 19. S. 27-39.

145. Extase en devotie in de zang van het Byzantijns Koor. *Trouw.* 1954. 30 лист. С. 1.

146. Hentschel F. The sensuous music aesthetics of the Middle Ages: Discussing Augustine, Jacques de Liège and Guido of Arezzo. *Plainsong and Medieval Music.* Cambridge: CambridgeUniversity Press, 2011. № 20 (1). P. 1-29.

147. Hinz E. Nurt religijny w muzyce różnych epok. Pelplin: Bernardinum, 2005. 273 s.

148. Hinz E. Zarys historii muzyki kościelnej. Pelplin: Bernardinum, 2000. 284 s.

149. Hoost L. Het Utrechts Bizantijns koor… bestaal uit Nederlanders! *Avro Bode*. 1961. 2 квіт. (№ 14). С. 6.

150. Kerman J. Contemplating Music: Challenges to Musicology. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 256 p.

151. Kivy P. Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance. Ithaca: Cornell University Press, 1995. 296 p.

152. Kroniek van De Amsterdamse Cantorij: Verleden, heden en toekomst Concerten en Repertoire: december 1959 t/m maart 2016. Amsterdam: Amsterdamse Cantorij, 2016. 38 p.

153. Krukowski S. Problemy wykonawcze muzyki dawnej. Legnica: Legnica Cantat, 1970. 143 s.

154. Koldau L. Utrecht'96. *Canor: Pismo poświęcone interpretacjom muzyki dawnej*. Toruń, 1996. № 1 (16). S. 56-57.

155. Kuyper M. Concert in Domkerk voor Griekenland: Zeer goede opkomst van publiek getuigt van medeleven. *Nieuw Utrechts Dagblad*. 1953. 25 серп. (№ 198). С. 2.

156. Lawson C., Stowell R. The historical performance of music: an introduction. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 219 p.

157. Lazarevych I. Zachodnia i wschodnia tradycja wykonawcza śpiewu sakralnego: aspekt estetyczny. *Kwartalnik Młodych Muzykologów Uniwersytetu Jagiellońskiego*: czasopismo naukowe. Kraków, 2016. № 31 (4/2016). С. 5-21.

158. Muijen P. Zanggenot Woudse Dom. *Alphens Dagblat*. 1982. 16 січ. С. 1.

159. Nowacki M. Muzyka sakralna: Podręcznik formacyjny Diakonii Muzycznej Duszpasterstwa Liturgicznego: w 2 tomach. Wrocław: Tebajda, 2000. T 1. 65 s.

160. Nowakowski P. Niedziela w liturgicznej tradycji Kościoła Wschodniego. *Liturgia Sacra: Liturgia, musika, ars: Półrocznik Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego*. Opole: Wydawnictwo Sw. Krzyża, 1997. № 2 (10). S. 41-46.

161. Oproep voor zangers ter vormng van een Utrechts Byzantijns Kerkkoor. *Omhoog*. 1951. 27 січня. С. 1.

162. Paap W. Byzantijns Koor omgeschakeld naaar Slavische trant, Utrechts Katholiek Dagblad, 1954. *Інститут церковної музики Українського Католицького Університету.* Архів М. Антоновича. 1 арк.

163. Paap W. Einde concertseizoen met Beethovencyclus. *Het centrum*. 1961. 20 трав. С. 1.

164. Paprocki H. Śpiewając z aniołami. Podstawy teologii muzyki sakralnej w prawosławiu. *Pro Musica Sacra: Czasopismo naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie*. Krakow, 2015. №13. S. 85-97.

165. Paprocki H. Teologia muzyki sakralnej. *Konteksty: antropologia kultury, etnografia, sztuka: Czasopismo naukowe Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk*. Warszawa: Liber Pro Arte, 2013. № 4 (303). S. 137-139.

166. Peres M. Chorał starorzymski: Nowe horyzonty rozumienia chorału gregoriańskiego i chorałowych repertuarów Kościołów wschodnich. *Konteksty: antropologia kultury, etnografia, sztuka: Czasopismo naukowe Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk*. Warszawa: Liber Pro Arte, 2013. № 4 (303). S. 61-68.

167. Perlman M. Unplayed Melodies: Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004. 273 p.

168. Popper K. Nieustanne poszukiwani: Autobiografia intelektualna. Kraków: Znak, 1997. 304 s.

169. Rink J. The practice of performance: studies in musical interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 290 p.

170. Philip R. Early Recordings and Musical Style. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 274 p.

171. Rosen C. The Shock of the Old. *New York Review of Books*. New York, 1990. July 19. P. 46-52.

172. Rossem J. Utrechts Byzantijns Koor in indrukwekkend concert. *Avenhoorn.* 1981. 21 груд. С. 3.

173. Sherman B. Authenticity in Music. *Encyclopedia of aesthetics* / edited by Michael Kelly. Oxford: Oxford University Press, 1998. Vol. 1. P. 166-169.

174. Sherman B. Inside Early Music: Conversations with Performers. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997. 414 p.

175. Taruskin R. Minioność teraźniejszości i obecność przeszłości. *Canor: Pismo poświęcone interpretacjom muzyki dawnej.* Toruń, 1998. № 24. S. 3-15.

176. Taruskin R. Text and Act: Essays on Music and Performance. New York: Oxford University Press, 1995. 392 p.

177. Tatarkiewicz W. Historia filozofii: w 2 tomach. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2014. T. 1. 416 s.

178. Tatarkiewicz W. Historia estetyki: w 2 tomach. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2009. T. 2. 436 s.

179. Timmerman H. Byzantijnse kerk-klanken in Emmeloord. *Het Dieuwe land.* 1974. 21 січня. С. 1.

180. Voorzingen met knikkende Knieen: Bariton Jan Veen leeft voor Utrechts Byzantijns Koor. *De Vechtsroom.* 1980. 3 лют. С. 2.

181. Waloszek J. Biblijne podstawy muzyki sakralnej (cz. 1). *Liturgia Sacra: Liturgia, musika, ars: Półrocznik Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.* Opole: Wydawnictwo Sw. Krzyża, 1995. № 1-2. S. 113-122.

182. Waloszek J. Biblijne podstawy muzyki sakralnej (cz. 2). *Liturgia Sacra: Liturgia, musika, ars: Półrocznik Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.* Opole: Wydawnictwo Sw. Krzyża, 1995. № 3-4. S. 153-162.

183. Waloszek J. Teologia muzyki: Współczesna myśl teologiczna o muzyce. Opole: Wydawnictwo Sw. Krzyża, 1997. 296 s.

184. Wilbrink J. Boeiend concert van Utrechts Bizantijns koor. *Het Centrum.* 1971. 15 лют. С. 1.

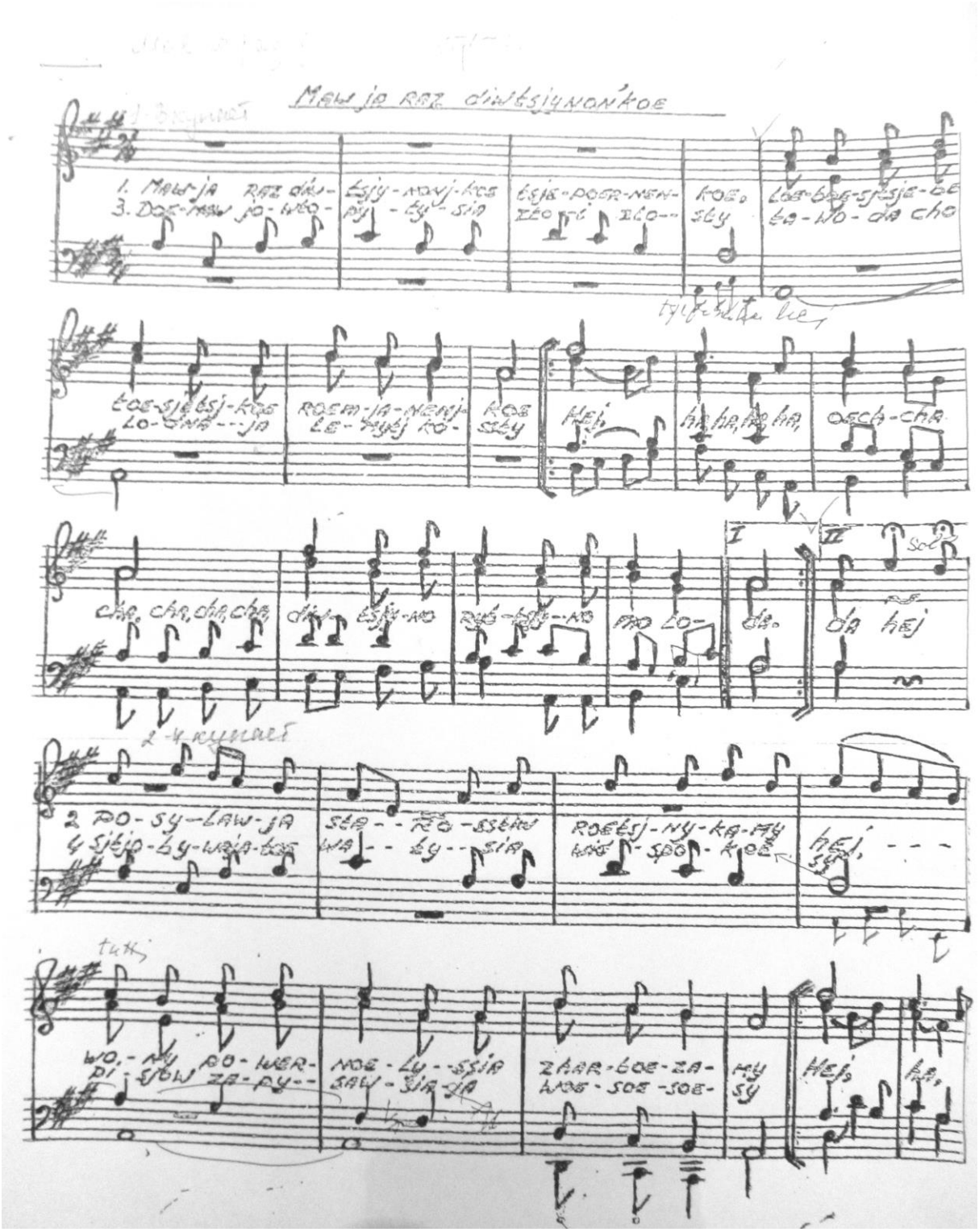
185. Woźniak Z. W Dzień Pański – śpiewać Panu. *Colloquia Theologica Ottonian.* Szczecin, 2012. № 1. S. 167–188.

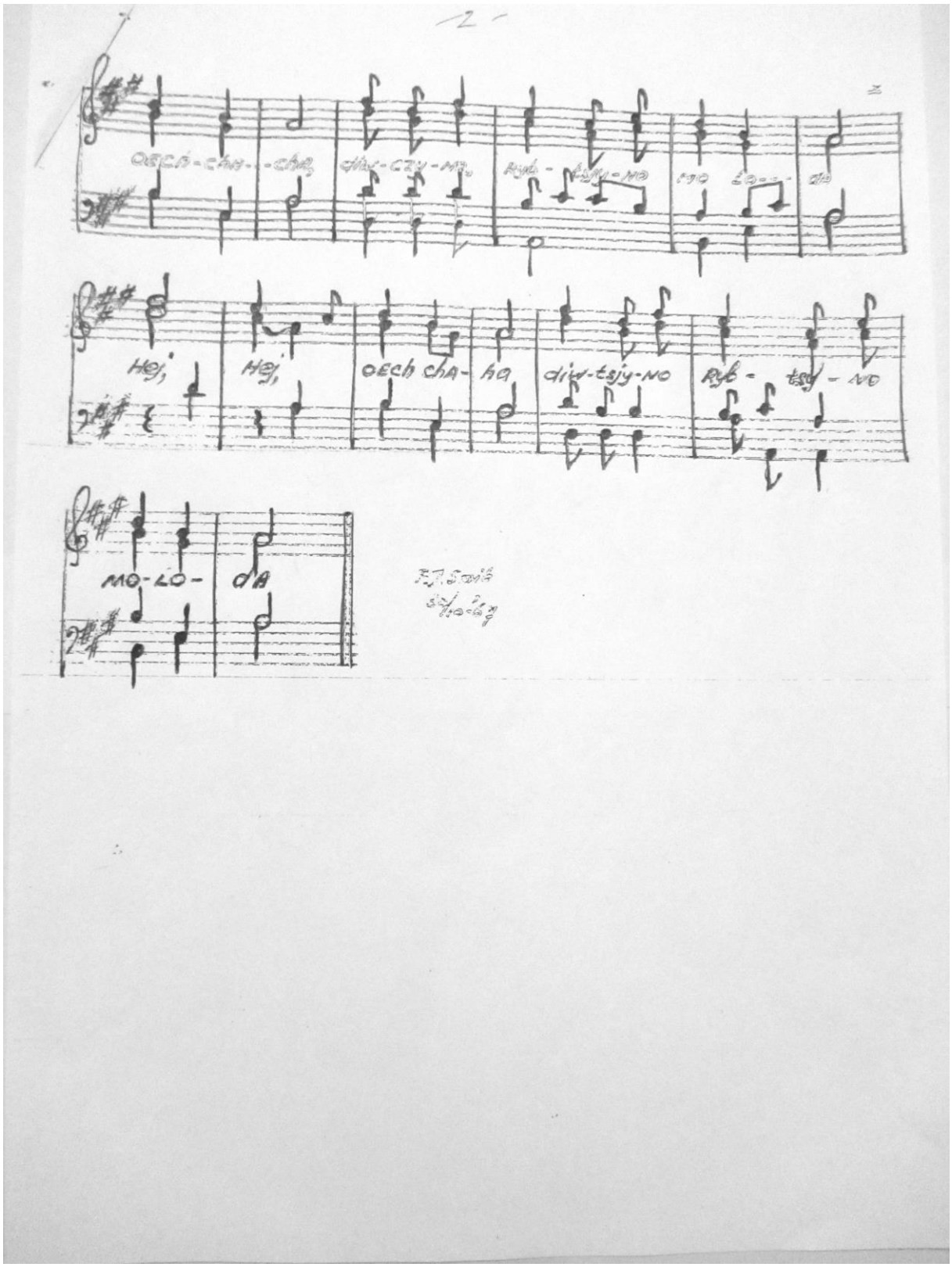
186. Zwiep K. Oj nanuwsja dub Oekraïners uit Utrecht al zingend door Europa. *Het Vrije Volk.* 1964. 18 черв. С. 1.

ДОДАТОК А

Приклад 1.

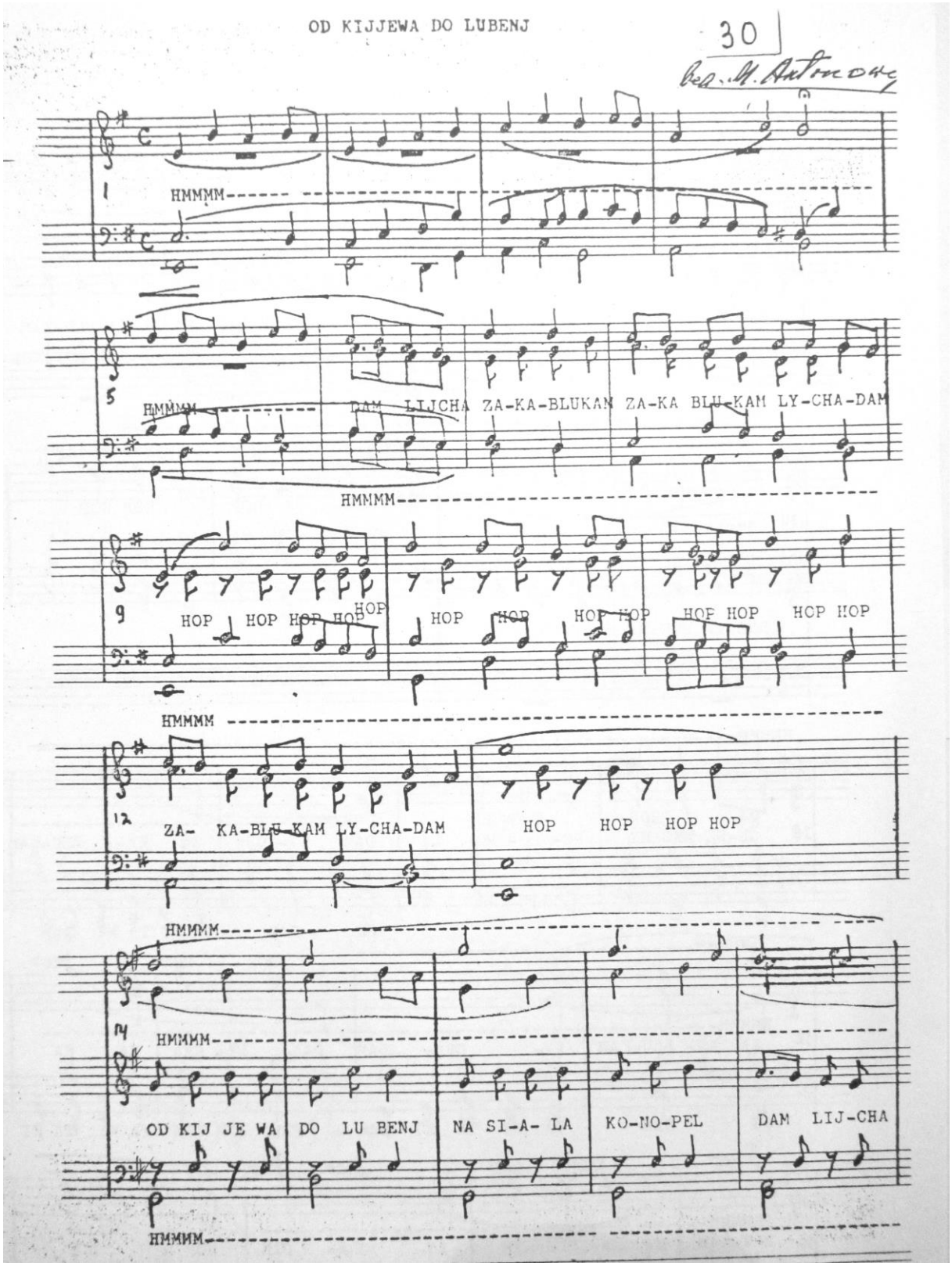
«Мав я раз дівчиноньку», укр. нар. пісня, обр. М. Антоновича (копія автографа, архів М. Антоновича, Інститут церковної музикиУкраїнського Католицького Університету)

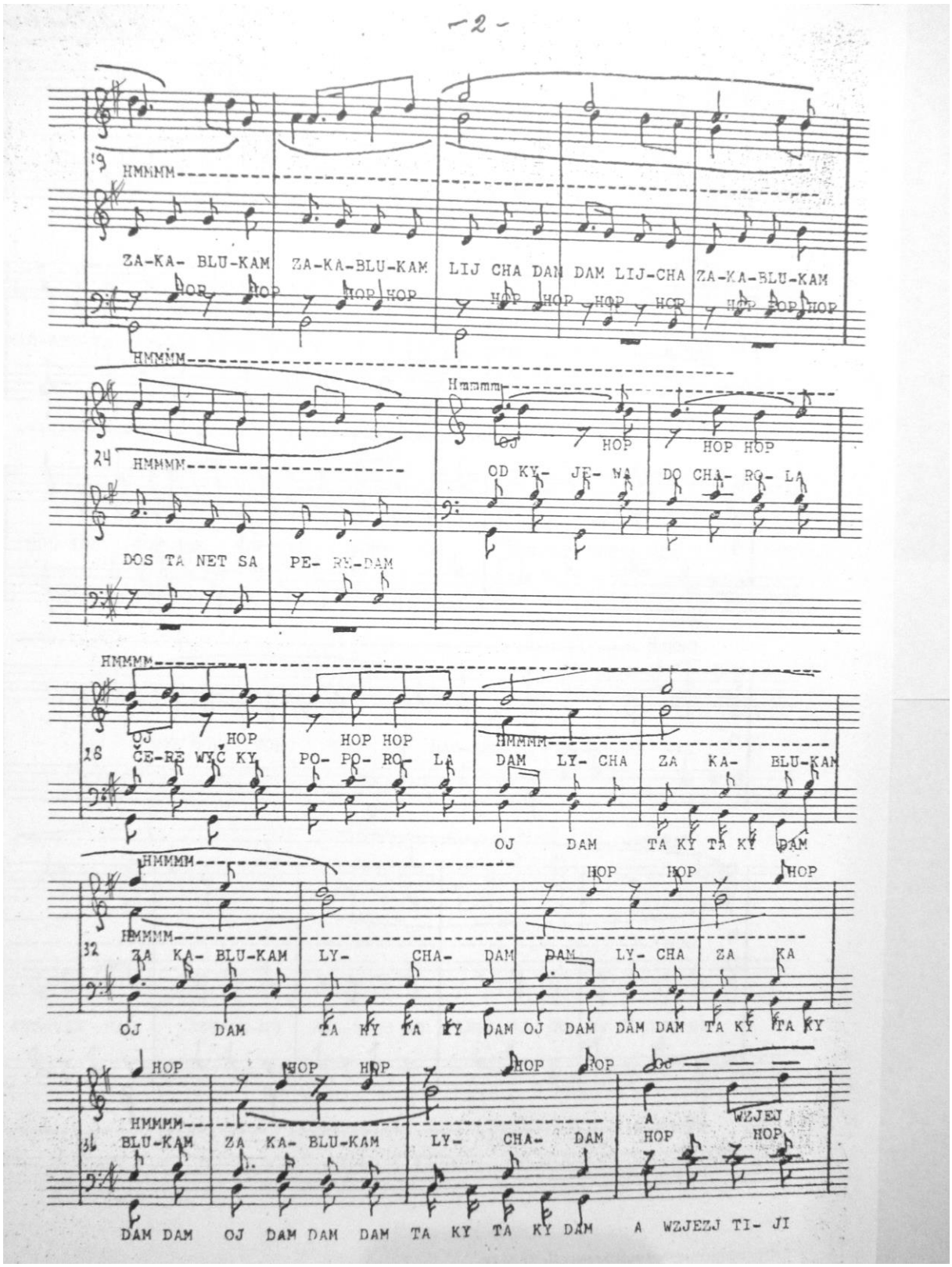


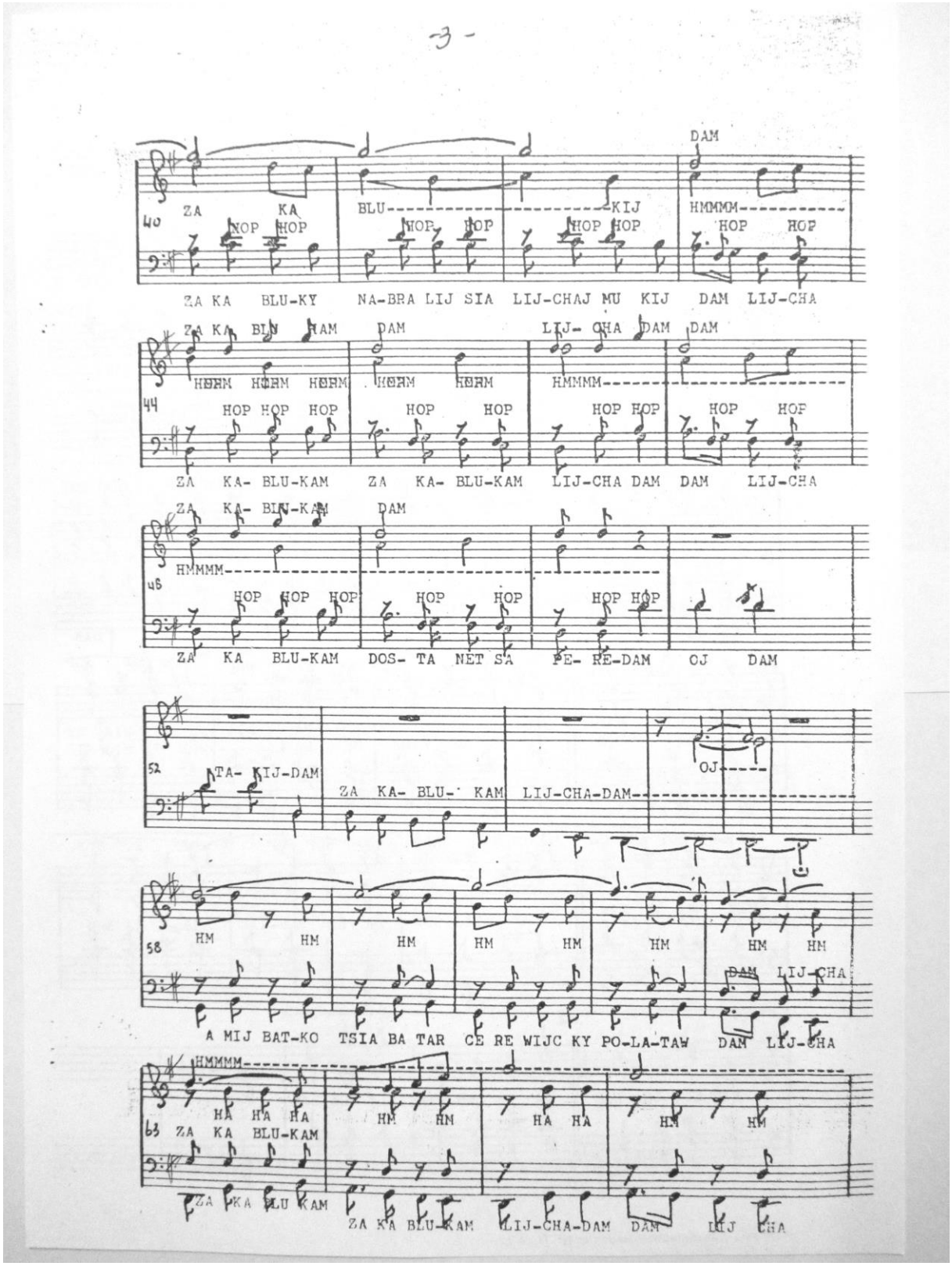

-2-
OECH-CHA-
CHA,
dziw-CZY-NO
Ryb-tsjy-NO
MO-LO-
DA
Hej,
Hej,
OECH CHA-
ha
dziw-tsjy-NO
Ryb-tsjy-NO
MO-LO-
DA

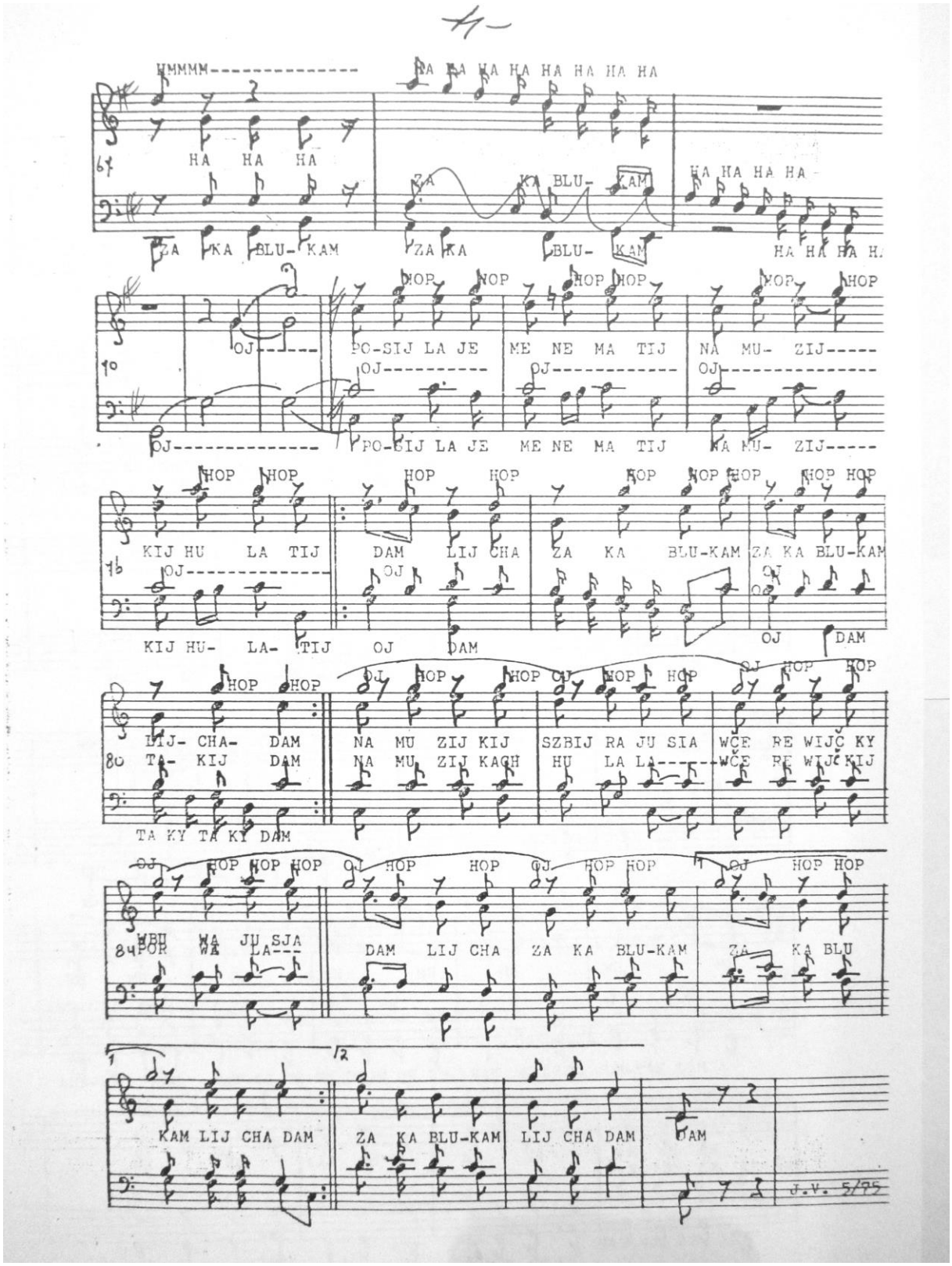
Приклад 2.

«Од Києва до Лубен», укр. нар. пісня, обр. М. Антоновича (копія автографа, архів М. Антоновича, ІЦМ УКУ)



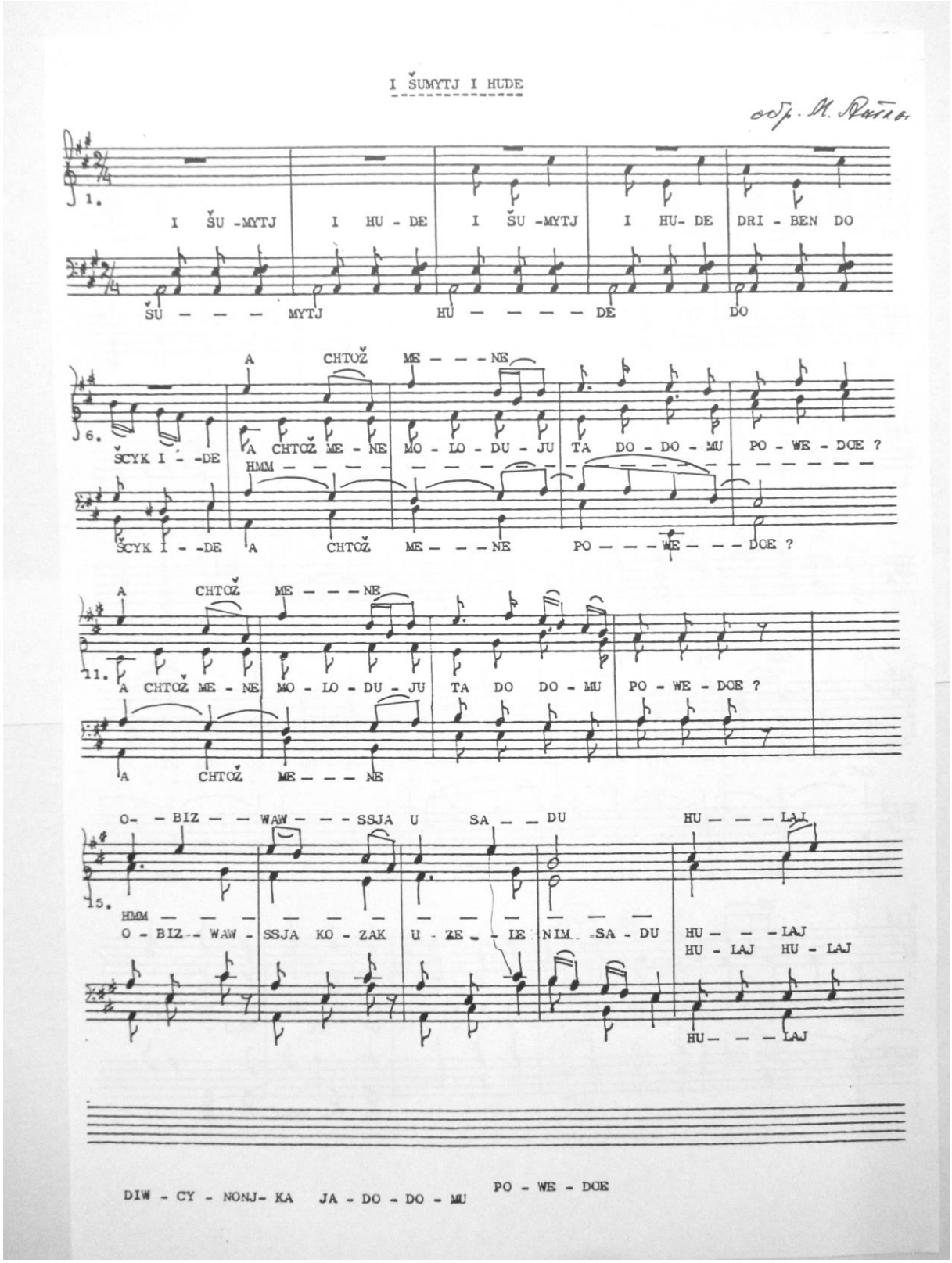

-2-
19
HMMMM
ZA-KA- BLU-KAM ZA-KA-BLU-KAM LIJ CHA DAM DAM LIJ-CHA ZA-KA-BLU-KAM
HOP HOP HOP HOP HOP HOP HOP HOP HOP HOP HOP HOP
HMMMM
24
HMMMM
DOS TA NET SA PE- RE-DAM
Hmmmm
OJ HOP HOP HOP
OD KY- JE- WA DO CHA- RO- LA
HMMMM
28
OJ HOP HOP HOP
ČE-RE WYČ KY PO- PO- RO- LA
HMMMM
DAM LY- CHA ZA KA- BLU-KAM
OJ DAM TA KY TA KY DAM
HMMMM
HOP HOP HOP
32
HMMMM
ZA KA- BLU-KAM LY- CHA- DAM DAM LY- CHA ZA KA
OJ DAM TA KY TA KY DAM OJ DAM DAM DAM TA KY TA KY
HOP HOP HOP HOP HOP
36
HMMMM
BLU-KAM ZA KA- BLU-KAM LY- CHA- DAM
A WZJEJ
HOP HOP
DAM DAM OJ DAM DAM DAM TA KY TA KY DAM A WZJEZJ TI- JI


-3-
40
ZA KA BLU- KIJ HMMMM
HOP HOP HOP HOP HOP HOP HOP HOP
ZA KA BLU-KY NA-BRA LIJ SIA LIJ-CHAJ MU KIJ DAM LIJ-CHA
ZA KA BLU KAM DAM LIJ- CHA DAM DAM
HOHM HOHM HOHM HOHM HOHM HMMMM
44
HOP HOP HOP HOP HOP HOP HOP HOP HOP
ZA KA- BLU-KAM ZA KA- BLU-KAM LIJ-CHA DAM DAM LIJ-CHA
ZA KA- BLU-KAM DAM
HMMMM
46
HOP HOP HOP HOP HOP HOP HOP
ZA KA BLU-KAM DOS- TA NET SA PE- RE-DAM OJ DAM
52
TA- KIJ-DAM ZA KA- BLU- KAM LIJ-CHA-DAM OJ
58
HM HM HM HM HM HM HM HM
DAM LIJ-CHA
A MIJ BAT-KO TSIA BA TAR CE RE WIJC KY PO-LA-TAW DAM LIJ-CHA
HMMMM
HA HA HA HM HM HA HA HM HM
63
ZA KA BLU-KAM
ZA KA BLU KAM ZA KA BLU-KAM LIJ-CHA-DAM DAM LIJ CHA


HMMMM
HA HA HA HA HA HA HA HA
HA HA HA
ZA KA BLU- KAM
ZA KA BLU- KAM
HA HA HA HA
ZA KA BLU- KAM
ZA KA BLU- KAM
HA HA HA HA
HOP HOP HOP HOP HOP HOP
OJ
PO-SIJ LA JE
ME NE MA TIJ
NA MU- ZIJ
OJ
OJ
OJ
OJ
PO-SIJ LA JE
ME NE MA TIJ
NA MU- ZIJ
HOP HOP HOP HOP HOP HOP HOP HOP HOP
KIJ HU LA TIJ
DAM LIJ CHA
ZA KA BLU-KAM
ZA KA BLU-KAM
OJ
OJ
OJ
OJ
KIJ HU- LA- TIJ
OJ DAM
OJ DAM
HOP HOP
OJ HOP HOP
OJ HOP HOP
OJ HOP HOP
LIJ- CHA- DAM
NA MU ZIJ KIJ
SZBIJ RA JU SIA
WCE RE WIJC KY
TA- KIJ DAM
NA MU ZIJ KACH
HU LA LA
WCE RE WIJC KIJ
TA KY TA KY DAM
OJ HOP HOP HOP
OJ HOP HOP
OJ HOP HOP
OJ HOP HOP
WBU WA JU SJA
POR WA LA
DAM LIJ CHA
ZA KA BLU-KAM
ZA KA BLU
KAM LIJ CHA DAM
ZA KA BLU-KAM
LIJ CHA DAM
DAM
J.V. 5/95

Приклад 3.

«І шумить, і гуде», укр. нар. пісня, обр. М. Антоновича (копія автографа, архів М. Антоновича, ІЦМ УКУ)



I SUMYTJ I HUDE -2-

HU - LAJ JA DO - DO - MU PO - WE - DOE

20.

HU - - LAJ JA - - - - - PO - WE - DOE HU - - -LAJ HU - - -LAJ
DIW-CY NONJ-KA JA DO - DO - MU PO - WE - DOE HU - LAJ HU -LAJ DIW - ČY NOMJ - KA

HU - - LAJ JA - - - - - PO - WE - DOE

25.

JA DO - DO - MU PO - WE - DOE HMM
OJ PRO- ŠU - ŽJA TE - BE NE WE - DYŽ TY ME - NE

OJ PRO - - - SU TY ME - NE

BO SER DY TU BO SER

31.

BO SER- DY - TU MA - TIR MA - JU BU - DE - BY - -TY ME - NE BO - SER DY - TU
HMM - - - - -

I ŠUMYTJ I HUDE -3-

41. A JAŽ DONJ KA -TWO- JA TO- DI BU - LO BY - TY WČY- TY, JAK - MA - LENJ- KA
KO MO JA

A JAŽ DONJ KA -TWO- JA

46. JA- BU - LA TO - DI BU - LO BY - TY WČY - TY, JAK MA - LENJ - KA JA - BU - LA

51. A TE PER JA WE - LY - KA POT- RE BU - JU ČO - LO - WI - KA NI - STA - RO - HO,
A TE PER

JA WE - LY - KA NI STA

RO - - HO NI MA - - LO - - -HO NI STA - - RO - - HO

56. NI MA - LO - HO, KO- ZA- ČENJ- KA MO - LO - DO - HO NI STA- RO - HO NI MA - LO - HO

RO - - HO, NI STA - - RO - - HO

I SUMYTJ I HUDE -4-

NI MA - - LO - - HO ŠČOB U PO - - - - LI O - -

61.

KO - ŽA - ČENJ- KA MO - LO - DO - HO ŠČOB U PO - LI O - RAW I Y - DO - -

RAW HEJ HEJ TA- CHA ZJAJ - - - - -

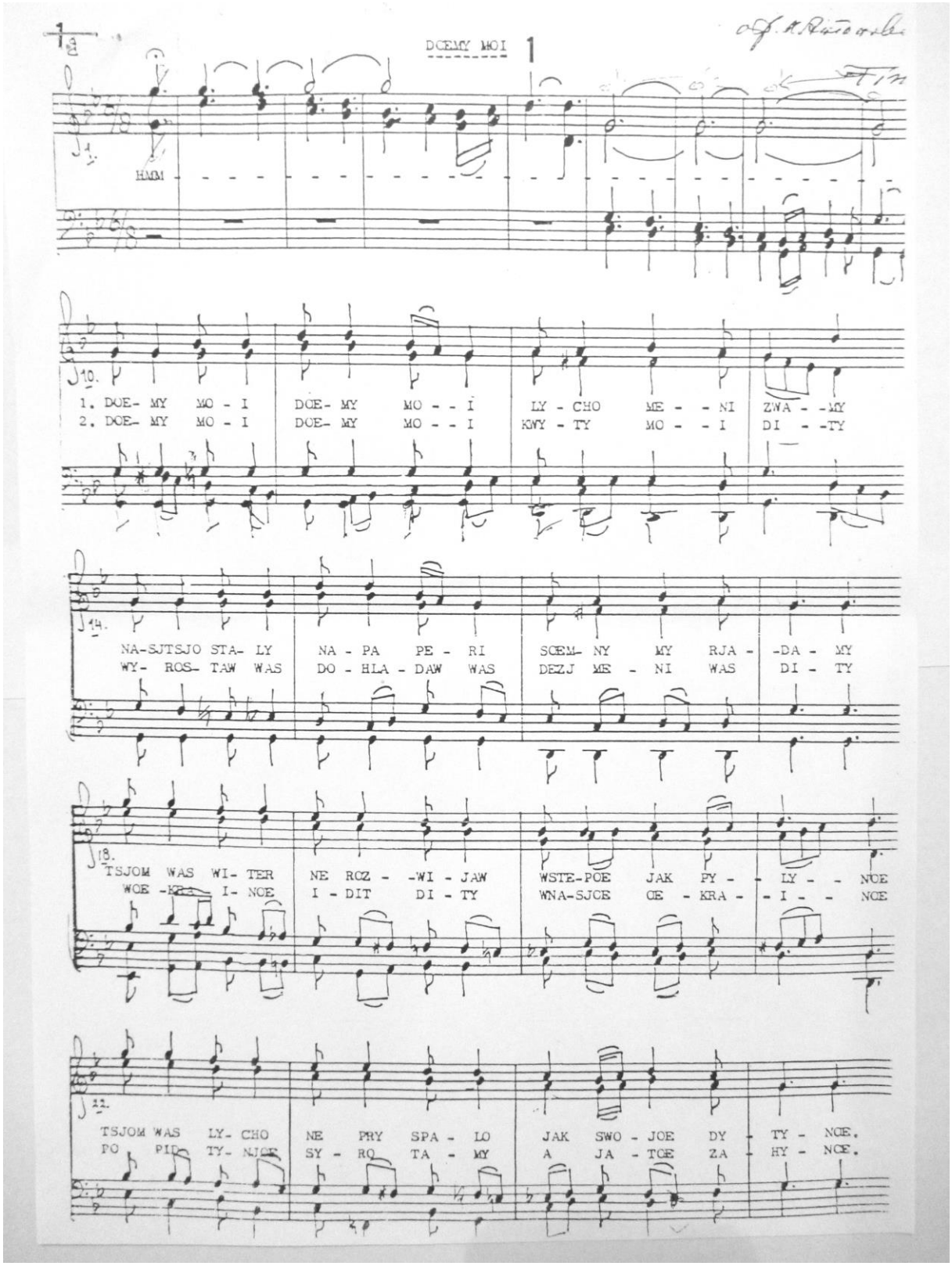
66.

MI ŠČOB DBAW OJ , A ME - NEŽ , MO - LO - DU - JU , TA- CHA ZJAJ KO - JU ZWAW

OJ , A ME - NEŽ , MO - LO - DU - JU , TA - CHA - ZJAJ KO - JU ZWAW.

Приклад 4.

«Думи мої», укр. нар. пісня на сл. Т. Шевченка, обр. М. Антоновича (копія автографа, архів М. Антоновича, ІЦМ УКУ)



2 DOEMY MOI 2

1. 3. TAM - NAJ DE - TE, SJTSJY-RE SER - TCE I SLO - WO LAS - - KA - - WE

5. TAM NAJ DE - TE SJTSJY NOE PRAW DOE A STSJE MO - ZJE SLA - WOE

9. PRY - WI - TAJ ZJE MO - JA NENJ - KO MO - - JA OE - KRAI - - I - NOE

13. MO ICH DI - TOK NE - BO - ZOEM NYCH JAK SWO JOE DY - - TY - NOE.

2/89 J.V.

ДОДАТОК Б

1. Oproep voor zangers ter vormng van een Utrechts Byzantijns Kerkkoor // *Omhoog*. – 1951. – 27 січня. – С. 1.

Звернення до співаків, щоб сформувати Утрехтський Візантійський церковний хор.

Відомо, що заснована за рішенням східної Конгрегації у Римі католицька українська семінарія, яка діяла тимчасово у Кулемборзі, буде, ймовірно, перенесена до Канади, куди переїхало найбільше сімей східних емігрантів. В результаті цього переїзду чудовий хор теологів, який виступав у багатьох парафіяльних церквах нашої країни і прикрашав літургії східного обряду, більше не зможе виконувати це завдання. Але залишається керівник цього відомого хору пан Мирослав Антонович. Це в основному було його досягнення, що українські теологи стали таким чудовим колективом, відомим по всій країні.

Тепер наміром Апостолату З'єдинення, який під час діяльності семінарії займався організацією літургійних обрядів за межами семінарії, є створення візантійського церковного хору в Нідерландах під керівництвом того ж диригента. Цей хор, можливо, буде сформований зі співаків чоловіків, які живуть в Утрехті та поблизу нього. Пан Антонович в Утрехті проводитиме необхідні приготування і репетиції. Хор складатиметься тільки з чоловічих голосів і не більш як 20 учасників. Пан Антонович, який є професійним співаком, нещодавно здобув звання доктора музикології в Утрехтському університеті під керівництвом професора Смаєрса, викладатиме майбутнім учасникам хору Східну літургію, церковно-слов'янську мову та навчатиме співу, щоб вони могли брати участь у хорі.

Участь у хорі не вимагатиме від учасників жодних витрат, лише зобов'язання відвідувати уроки співу та репетиції, а після кількох місяців практики мати змогу кілька раз на рік співати в неділю у різних

парафіяльних церквах в Нідерландих Святу літургію (Месу) візантійського обряду.

Ті, хто бажає стати учасником Утрехтського Візантійського церковного хору – тільки голландці – повинні до 1 лютого повідомити про це керівника пана Мирослава Антоновича, монастир отців августинців, Ridderstraat 42, Кулемборг, вказавши адресу і парафію; вони отримають відповідь наскільки можливо швидко. Для отримання додаткової інформації можна зввертатись до голови Апостолату З'єдинення А. Смітта, пастора в Сустдейку.

---

2. Extase en devotie in de zang van het Byzantijns Koor // *Trouw.* – 1954. – 30 листопада. – С. 1.

Захоплення і відданість у співі Візантійського хору.

Слухаючи одного вечора Візантійський хор в церкві Якова, ми пізнавали серце Східної церкви, і це найбільш чітко можна почути в чудовій «Єктенії» київського напіву, у якій завжди повторюється «Господи, помилуй» – молитва, якою дійсно пронизана вся східна літургія від початку до кінця, і хоч вона така проста, а співається з таким захопленням, що ніхто не залишається байдужим.

Ця молитовна пісня була відома з давніх часів, особливо у центрі православ’я Києві, де в другій світовій війні багато церков та монастирів були непоправно зруйновані. Утрехтський хор звучить так, як напевно співали колись у самій Росії: спонтанно, як у фольклорі, екстатичні відповіді на заклики диякона в єктенії, тому що церква в Росії має глибоко містичне життя.

В інших богослужбових співах, що хор співав під керівництвом д-ра Мирослава Антоновича, чули ми багато хорошого, з благотворно теплим

звучанням. Звучить він так, ніби на відстані щось вібрує від боротьби за ранньохристиянську церкву саме на Сході. Стародавній богослужбовий гимн, як «Величай» з київського монастиря, український спів літургії святого Василя (один з авторів східної літургії) сповнені лірики, наповнені багатими богословськими думками, плетені з чистого плетива християнської медитації.

Крім цих східних пісень хор заспівав кілька творів Бортнянського, російського композитора, звучання якого нагадує наш відомий і надто популярний «Der Hirte Israels».

[…] Все це не означає, що люди, як і раніше, не оцінили до кінця технічності виконання хору Антоновича; він зі співаками досяг приголомшуюче глянсового тону з однорідним строєм. Крім того, хор дуже чутливо відповідає на задум диригента. Варто відзначити також вишуканих солістів, які постійно виділяються у хорі і звучать чудово. Це стосується також і доктора Антоновича, який у «Не плач, Рахиле» одночасно співав соло і керував співаками, які стояли в нього за спиною.

Окремо виконаним подарунком хору були «Глорія» і «Санктус» Жоскена, які мали продемонструвати, що хор практикує з хорошими результатами не лише виключно східні співи.

Органіст Якобі виконав інтерлюдію «Wim van der Hoeven» зі знайомими грайливими варіаціями на давню французьку різдвяну мелодію «Ноель», крім того, він грав разом з Ганні Воерс, студенткою Утрехтської консерваторії, сонати для скрипки та органу Генделя.

Коцерт був потрібний для Червоного Хреста, який отримав особливу вигоду з цього вечора, бо до нього був великий інтерес.

3. Concert van Utrechts Byzantijns Koor: Te weinig belangstelling voor verbluffend goede zang // *Omhoog Netherland.* – 1956. – 30 січня. – С. 1.

Концерт Утрехтського Візантійського хору: прагнення до приголомшливо гарного співу.

Ви коли-небудь чули хор донських козаків? Я маю на увазі не той хор, який зараз іноді під цією назвою знову співає в Нідерландах, а ансамбль, який 25 років тому також співав у Гронінгемі і мав феноменальний успіх. Чому я раптом підняв ці давні спогади? Тому що хор, який даватиме концерт у суботу ввечері, якщо все буде добре, на мою думку, набагато сильніший. Бо він виступає у таких самих слов'янських костюмах; також дуже дисциплінований ансамбль, де кожен здатен виконати як найтихіше піаніссімо, так і найгучніше фортіссімо, і тут знову у різних випадках один голос соліста звучить в супроводі хору, з або без звучання всього хору.

Не можна не висловити велику повагу до цих чоловіків з Утрехту. Вони все співають а капелла, хоча це не є легко; а до їх інтонування є невеликі питання, або й зовсім немає питань. Голосовий матеріал відмінний. Є група тенорів, яких не можуть собі дозволити багато хорів нашого міста, об'ємні середні голоси і глибокі баси. Пісні, які були виконані, були частково духовні, частково світська музика; все це досить прості твори, без складної структури, без сучасних фокусів. Але привабливість цих творів була не стільки в самій формі, скільки у досконалості способу, у який вони виконувались. Це справді досконало: гарно, різноманітно, чисто, з правильним застосуванням та контролем над усім. Солісти постійно були різні, але всі мали добрі голоси, не рахуючи одного тенора, який особливо виділявся.

Програм не було, але кожен твір оголошували заздалегідь з коротким змістом, так що навіть якщо ви не розумієте твір, то можете вловити основний зміст. Диригент, доктор Антонович, українець за походженням,

колишній співак львівської опери, керує цими співаками, які майже всі любителі, та досконало розуміють те, що співають, і утворюють хор, який безумовно може конкурувати з хором донських козаків.

Існують і противники такого співу: він, як і в інших чоловічих хорів, дещо рівний. Всі твори одного жанру без особливих варіацій. Але це не применшує моєї великої поваги до їх досягнень. Було, нажаль, лише більше, ніж 100 слухачів. Зал мусив би бути повним. Серед присутніх був диякон П. Ніерман та деякі інші священнослужителі.

Публіка складалась зі справжніх ентузіастів.

В.

---

4. Born W. Utrechts Bizantijns Koor gaf een extatische uitvoering // *Veluwepost.* – 26 жовтня 1965. – № 40.– С. 3.

Воут ван Борн. Утрехтський Візантійський хор дав захоплюючий концерт.

Щоб відзначити 20-ліття чоловічого хору з Вагенінгену, відомий Утрехтський Візантійський хор під керівництвом Мирослава Антоновича дав гарний концерт у великій церкві разом зі Стоффелем Вегеном, органістом собору міста Утрехт.

Відбувся надзвичайно захоплюючий концерт, до якого був великий інтерес. Особисто я вважаю, що літургійна музика, яка виконувалась напочатку, прийшла з іншого світу, світу не з цього часу. Це був спів, технічні можливості якого перевищують хоровий спів – хор складається з 40 навчених чоловічих голосів – але під час слухання музики здається набагато більше.

Ми почули технічно досконалий хоровий спів, але передусім це був приголомшливий відчутно красивий хоровий звук, і цей концерт насправді був подією, про яку ми не скоро забудемо.

Спочатку ми почули ряд літургійних творів церковно-слов'янською мовою, а друга частина після органного соло складалася з кількох народних пісень українською мовою.

Доктор Антонович – пов'язаний з Утрехтським університетом, великий знавець церковної музики своєї країни. Крім того, що він досконалий знавець, але також і відмінний диригент, для якого ця музика більше не має жодних секретів. У цього диригента, який диригує усім напам’ять, немає нічого, що не було б продумано до дрібниць. Кожен учасник колективу має постійне місце в хорі, відповідно до тембрового забарвлення свого голосу.

Програма розпочалася з потужного «Буди ім'я господнє благословенне від нині і до віку» Дмитра Бортнянського. Прослухавши це, музика сама може розповісти більше за всі композиції, слів не вистачає. Це потрібно почути і пережити.

Ми думаємо, «Отче наш» можна просто прошепотіти, але можна й захоплюватися тональним багатством незрівнянної краси. У кожному творі відчутний вплив диригента, він надихає виконавців, і те, на що він здатний, ми почули в литії.

Органне інтермеццо.

Зрозуміло, що хор після цієї літургійної частини, виконаної церковно-слов'янською мовою, мав зробити перерву, отже завданням Стоффеля Вегена було заповнити цей проміжок деякими творами для соло органу, і він зробив це майстерно.

Стоффель Веген не тільки відомий органіст в країні, він також є музикантом, який вкладає серце і душу в своє виконання. Його вибір творів цього вечора був відмінний, і, звичайно, пасував до програми Утрехтського Візантійського Хору, хоча вони й мали дещо інший зміст [...]

Народна музика.

Друга частина концерту Утрехтського Візантійського Хору складалася з кількох народних пісень, виконуваних українською мовою. Народні

пісні в Росії та інших країнах за залізною завісою є важливою частиною щорічних святкувань, таких як ярмарки, весілля і т.д. Цей жанр народного мистецтва був величезним джерелом натхнення для багатьох композиторів.

Спочатку це пісня про мерехтіння зірок, потім розповідь про старого чоловіка, який сумує на березі річки. У вихорі звуків все це потрапляє до наших очей і вух, і у цих творах можна почути багато солістів. Тож ця музика виглядає як зміна різних гарних моментів.

Ця програма звучала під дихання тиші. Диригент і хор зробили справжній подарунок цим справді вражаючим музичним виконанням, яке ми рідко чуємо у Вагенінгу.

---

5. Voorzingen met knikkende Knieen: Bariton Jan Veen leeft voor Utrechts Byzantijns Koor *// De Vechtsroom.* – 1980. – 3 лютого. – С. 2.

Спів з тремтячими колінами: Баритон Ян Вейн живе для Утрехтського Візантійського Хору.

Рік тому він з тремтячими колінами стояв перед співом у репетиційній кімнаті Утрехтського Візантійського Хору, тепер баритон Ян Вейн з Лоенена, з програмою в руках, говорить: «Поруч з репетиціями ми майже щотижня маємо концерт. Добре у цьому хорі є те, що ви співаєте дуже часто, а для мене, чим більше, тим краще. Я люблю працювати, і не хочу пропускати. Я живу для цього хору. Крім того, це велике хоббі, яке збагачує ваше життя. Утрехтський Візантійський Хор – один з найкращих. Голосовий матеріал, який там є, це ваш голос. І більше нічого не треба».

У повсякденному житті Ян Вейн психіатр і у свої тридцять чотири роки він є одним з наймолодших учасників знаменитого хору, який складається з аматорів. Учасники хору походять з різних верств суспільства, у ньому співають овочівник, психолог і податківець.

Хор був заснований 9 лютого 1951 року теперішнім диригентом Мирославом Антоновичем. З групою українських емігрантів у 1948 році він сформував хор, який складався переважно зі студентів-теологів. Коли ці священики виїхали в інші країни, диригент вирішив зробити такий хор разом з голландцями, хоча й всі були переконані, що така ж східна атмосфера, як і раніше, не буде досягнута. Всього за три місяці доктор Антонович довів протилежне. Вперше хор виконував літургію в каплиці св. Антонія Утрехтської лікарні. За тридцять років діяльності, хор виступав понад тисячу разів, з них двісті двадцять за кордоном – навіть у Соборі св. Петра в Римі. В Нідерландах хор щорічно організовує двадцять літургій візантійсько-слов'янського обряду для Апостолату Східної Церкви, а також багато концертів, теле- і радіовиступів з популярною народною музикою, як, наприклад, грандіозний ювілейний концерт 23 січня у замку Вреденбург.

Тож зрозуміло, що Ян Вейн почував себе дуже маленьким, коли прийшов співати до цього хору. Він каже: «Я випадково зустрівся з одним з учасників хору в кафе в Лоенені. Я розповів йому, що вже шістнадцять років співаю у хорі римо-католицької церкви, але я не думаю, що колись отримаю таку можливість. На мій подив, мене запросили на прослуховування. Там ви маєте в розпорядженні фортепіано, і у цей час всі слухають. Тиждень по тому я отримав повідомлення, що потрапив до хору на випробувальний термін на три місяці. Викладач буде «пробувати» розвивати мій голос. Тепер, за рік часу, я бачу, що мій голос став кращим. Уроки співу важливі, особливо для початківців, щоб навчитися співати, особливо важливим є дихання. Також важливо, щоб не було гортанних звуків. Ваше горло повинне бути розслабленим, завдяки чому ви зможете досягнути виразових можливостей звучання українських хорів. Раніше я часто був захриплий після репетицій, і це означало, що я неправильно користувався своїм голосом. Дотримуючись цієї манеру співу, ви використовуєте голос оптимально, але це вимагає багато годин практики.

Ян Вейн це робить в компанії, в душі, або в машині. Складністю є не тільки східна музика і техніка, але також і вимова. До кожного нового твору керівник дає текстові пояснення, і далі потрібно вдосконалювати фонетику. Тому все звучить зрозуміло, навіть для українського слухача. Ян Вейн розповів історію, яка сталася під час концерту в Мюнхені кілька років тому: «Після концерту прийшов український емігрант з палким ентузіазмом вітати своїх співвітчизників і не міг зрозуміти, чому вони його не розуміють. І навіть після того, як було роз'яснено, що це корінні голландці, він не повірив».

Це сталося ще до нього, але в жовтні Ян Вейн був у п’ятиденному концертному турне Англією. Ці концерти виглядають дійсно чудово. Літургію вони співають у сірих костюмах, але для викjнання народних пісень мають блискучі блакитні атласні брюки з червоним поясом і чоботами, та білі сорочки з оригінальною вишивкою з різних регіонів України.

Якщо він має святковий костюм, то отримує відмітку «є» і стає одиницею Візантійського хору. З динаміків долинає ясний голос тенора, разом з теплим звуком приглушених чоловічих голосів: «Це неймовірно!», – каже Ян Вейн. – «З сорока двох учасників п’ятнадцять можуть співати соло. Кращі вступають у свої права в живому виконанні, оскільки підчас записів співається тихіше через велику кількість хористів. Інакше покажчик зашкалює».

Скоро, 18 квітня, ми будемо співати літургію в римо-католицькій церкві в Лоенені. Також ми зараз готуємось до ще одного спеціального концерту. Наш диригент, який є доцентом музикознавчого інституту Утрехтського університету, досяг пенсійного віку. Це не означає, що він залишить хор. Він неповторний і задає тон в хорі, що стоїть і падає разом з диригентом», – каже Ян Вейн.

Отже, достатньо про програму. Ян Вейн цього року багато разів проводив відпустку в автобусі. Добре для нього, що водій Г. Віль живе в Лоенені так близько, що він може прийти. Тим не менш, він, як і раніше,

має велике бажання співати: «Було б чудово, якби нам дозволили дати концерт в голландській реформаторській церкві, щоб люди в Лоенені дізналися про якість хору. Для хору також буде приємно, якщо нарешті всі записи на платівках звучатимуть в цій церкві».

---

6. Rossem J. Utrechts Byzantijns Koor in indrukwekkend concert // *Avenhoorn.* – 1981. – 21 грудня – С. 3.

Утрехтський Візантійський хор в дивовижному концерті

Як завжди, римо-католицька церква у неділю переповнена. Переповнена шанувальниками слов'янського хорового співу, як і минулого року, з нагоди дивовижного концерту діючого понад тридцять років Утрехтського Візантійського хору під керівництвом доктора Мирослава Антоновича.

Голова фонду «Educultura» Й. Байс, який цього року також причетний до організації, не забув нагадати, що один з учасників також був в тріо «Hellenique». Не обійшлося і без того, щоб хор не заспівав у перерві кілька піснеспівів з грецької православної або візантійської літургії так, як це було встановлено святителем Іваном Златоустим у Візантії (у давньому Константинополі).

Візантійський обряд виконується більш ніж 200 мільйонами християн Східної Церкви. І не тільки старослов'янською, як співає цей чудовий хор з 38 чоловіків, але й російською, румунською, болгарською, грецькою, та навіть арабською мовами. З багатьох композиторів, які писали для візантійської літургії, як Архангельський у Львові, особливо відомими у світі є твори Дмитра Бортнянського (1751–1825). Перший номер програми – «Буди ім'я Господнє», та відома херувимська пісня «Іже херувими» – саме цього композитора.

У слов'янській літургії священик, диякон і хор мають кожен окрему роль: стоячи перед іконостасом, тобто стіною між хором і престолом

церкви, диякон гучно проголошує благання до небес. У більшості так, як це визначено і в григоріаніці: «Помолимося за душі наші… за мир в усьому світі». Хор знову і знову відповідав «Госпиди, помилуй». Співається це захоплююче – повільно, і з благальною інтонацією, що і вимагається змістом. Іноді закінчення витримують глибокі октави. Зазвичай поліфонія виступає лише на звуці «Ммм» з закритим ротом.

Так само було й у виконанні «Ой зійшла зоря» (обробка М. Леонтовича). Дуже гучний металевий тембр тенора-соліста і глибокий бронзовий бас поперемінно, а іноді й разом, проводили основну мелодію, яка потім гармонійно завершувалась у хорі. Так іноді виникали значні динамічні контрасти. Диригенту Антоновичу навіть більш, ніж раніше, вдалося досягти всіх градацій від ледве чутного шепоту до оглушливого реву.

Велика дисципліна хору говорить сама за себе. Глядачів вразила динаміка, а крім того справили велике враження все швидший темп і все більш підкреслені склади в «Єктенії» А. Гнатишина.

З нагоди наближення Різдва ми також почули дві українські колядки – «Нова радість» та «Днесь поюще». Після перерви прозвучала різнобарвна колекція українських народних пісень від дуже відомого гимну Карпат «Гей, браття», де хор все швидше і швидше скандувава «Гой-я-гой-я», імітуючи попередній основний мотив. Цей незмінний хіт також співав хор донських козаків Сергія Ярова. Також виконали «Чорнявая молодичка» з незмінним «Ха-ха-ха-ха» у цій відомій пісні.

У «Вечірній пісні» (Стеценко-Вовк) ми почули приємний, дещо завуальований другий солюючий тенор. Це тільки підкреслює переваги цього хору в цілому.

На додаток після знаменитої «Закувала», де тенори показали великий діапазон, виконали в дусі українського села зі знаменитими різдвяними дзвонами пісню «Добрий вечір».

Юст ван Россем

7. Muijen P. Zanggenot Woudse Dom Zanggenot Woudse Dom // *Alphens Dagblat.* – 1982. – 16 січня. – С. 1.

Виступ у «Woudse Dom»[1]

Хоровий спів у Європі переважно зосереджений на суто західній хоровій літературі. Всюди – на півночі і півдні, на заході і сході, співають Баха, Моцарта і Бетовена, і виконання творів завжди мусить відповідати тим самим вимогам.

Інший випадок – це коли певна музика також пов'язана з географією. Фольклорна музика на Балканах має інше призначення, ніж у Південній Америці. […] Це, однак, не стосується специфічного місцевого звучання в іншому середовищі і з іншими людьми, передаючи їм його цінність, як виступив вчора у Woudse Dom Утрехтський Візантійський хор. Його сорок два учасники складають хор, який спеціалізується на виконанні слов'янської літургійної музики і народної музики з України.

Хор створює типовий східноєвропейський колорит, заснований на крижаних великих терціях. Багато хто вважатиме це помилкою, але це не так. Це являє собою єдину систему, засновану не на західній техніці хорового співу, яка не орієнтована на зовнішню красу ритму і гармонії, а на втілення типового колориту, на динаміку та емоції.

Утрехтський Візантійський хор заслуговує похвали за те, як він наближається до цього ідеалу, хоча це було б голосно сказано, що це було виконано ідеально цього разу. Тим не менш, виконавці знали, як передати музичну напругу, і зал під час вечора східної культури був переповнений.

---

[1] Протестантський собор в селі Рейнсатервауде муніципалітету Каг-ен-Брассем (Нідерланди).

8. Bizantijnen uit Utrecht // *Televisie donderdag*. – Архів М. Антоновича. – Інститут церковної музики Українського Католицького Університету. – Львів. – 1 арк.

Візантійці з Утрехта

Ввечері 43 співака Утрехтського Візантійського хору співали українські пісні (літургійні твори та народні пісні) в Утрехтській «Geertekerk». Звучна подія.

Їх цікаво слухати вперше: тексти слов'янською мовою, інший стиль співу (хор розвиває велику гучність), особливе враження справляє червоно-біло-синє вбрання співаків, кольорові сорочки та червоні чоботи – історично український народний костюм. Тим більше, що Утрехтський Візантійський хор складається з голландців. Тільки диригент доктор Мирослав Антонович походить не звідси, а з так званої сьогодні Української Радянської Соціалістичної Республіки. Він доцент Утрехтського університету, де він у 1951 році закінчив докторат. Хор був важким, але корисним захопленням від лютого 1951 року і весь час, скільки УВХ існує.

Ідея заснування «східного» хору виникла через необхідність відправи літургій візантійського обряду, і спочатку було питання, чи підійдуть для цього голландці. Попередником УВХ був хор студентів теологів української семінарії в Кулемборзі. Семінарія діяла в нашій країні відразу після Другої Світової війни. Німці зі Східної Європи вивезли до Німеччини сотні тисяч людей, які після закінчення війни в більшості випадків не могли повернутися на батьківщину. Серед цих «бездомних» переміщених осіб було майже чверть мільйона українців. Серед них були семінаристи, теологи та викладачі з колишнього Лемберга (Львова), які утворили семінарію в Німеччині. Однак там не було нічого, що вони потребували для навчання і служіння, тож вони шукали більш підходящого місця. У 1948 році допомогли Нідерланди: семінарія переїхала до Кулемборгу. Там була оформлена візантійсько-українська каплиця, де відправлялися служби

візантійсько-українського обряду в супроводі хору, сформованого з теологів. Цей хор очолив Мирослав Антонович, який був прикріплений до семінарії як професор церковної музики.

До невеликої групи українців відразу виник інтерес – особливо до хору. Співаків запрошували співати в церквах і давати концерти. А потім раптом усе закінчилося, бо в 1950 році зареєструвалося занадто мало студентів. Семінарію закрили, але попит на хор залишився. Таким чином народилася ідея сформувати візантійський хор з голландців, тому що з українців у нашій країні залишився тільки доктор Антонович. Через три місяці після першого прослуховування, 22 квітня 1951 року, Утрехтський візантійський хор співав літургію візантійсько-слов'янського обряду в каплиці св. Антонія в утрехтській лікарні.

Запрошення надходили один за одним. Передусім з їх власної країни: спів у церквах, санаторіях, концертних залах. Були і виступи на радіо. Далі почали запрошувати співати за кордоном. Спочатку до Німеччини, куди вони їздили в турне різними містами. Потім була Франція, за ініціативою місцевих українців, які чули про Візантійський хор з Голландії.

Це буде забагато, якщо тут перераховувати всі поїздки УВХ. Хор впродовж багатьох років співав у Бельгії, Німеччині, Англії, Франції та Італії для радіо і телебачення. Телевізійні записи робилися навіть у США. УВХ має багато записів.

На завершення доктор Мирослав Антонович додав: «Вражає, що у хорі ми змогли зібрати людей з різних верств суспільства: підприємців, виробників, торговців і робітників. І вони присвятили цьому так багато свого вільного часу».

Він не говорить про якість цього хору, але це відмінний колектив, і це пов'язано передусім з керівником, який і співакам хору також дав музичну освіту. «Індивідуальні вправи для голосів», – говорить він, – «в останні роки даються учасникам хору такі ж, як і тим, хто має консерваторську освіту».

Навчання вокалу є обов’язковим доповненням до щотижневих репетицій хору, і воно орієнтоване на розвиток діапазону і тембру голосу, а також на розвиток технічних навичок співу, таких як рухливість голосу, вміння створювати динамічні відтінки і відтворювати необхідний характер. Крім того, УВХ вивчає твори, не пов’язані безпосередньо з місією хору, але які сприяють загальному музичному розвитку учасників хору (Жоскена Депре, Ліста, Бетовена, Орфа, Бадінгса, та інших), є також уроки сольфеджіо та обговорення музики і її виконання.

В цілому зростаючий професоналізм. Перфекціонізм.

Результат: відмінний колектив, солісти також захоплююче добрі. Доктор Антонович каже, що переслуховував усі записи, зроблені NCRV: «Це не зовсім бездоганно».

Таке зауваження зовсім не зрозуміле слухачеві. Але без цієї критичності Утрехтський візантійський хор, напевно, ніколи б не досяг такого високого рівня.

К.

ДОДАТОК В

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Лазаревич Є. Мирослав Антонович як вокаліст та вокальний педагог Візантійського хору. *Мистецтвознавство:* Вісник Прикарпатського національного університету ім. В. С. Стефаника. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 30-31 (Ч. ІІ). С. 129-134.
2. Лазаревич Є. Естетико-стилістичні засади виконання Візантійського хору Мирослава Антоновича з погляду історично інформованого напрямку. *Українська музика*: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Ч. 3 (25). С. 76-86.
3. Лазаревич Є. Літургійний спів «західної» традиції: естетичний аспект та проблема музики в сучасній літургії. *Музикознавчий універсум*: Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Вип. 40. С. 106-118.
4. Лазаревич Є. Концертне виконання давньої релігійної музики з погляду «історично орієнтованого виконавства». *Музикознавчий універсум*: Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. Вип. 41. С. 248-261.
5. Лазаревич Є. Музична теологія Західної Церкви в сучасній історіографії. *Українська музика*: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. Ч. 1 (27). С. 11-18.
6. Lazarevych I. Zachodnia i wschodnia tradycja wykonawcza śpiewu sakralnego: aspekt estetyczny. *Kwartalnik Młodych Muzykologów Uniwersytetu Jagiellońskiego*: czasopismo naukowe. № 31 (4/2016). Kraków, 2016. С. 5-21.
7. Лазаревич Є. Витоки вокальної традиції Візантійського хору Мирослава Антоновича. *Українська музика*: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. Ч. 1. С. 144-150.

8. Лазаревич Є. На пошану Мирослава Антоновича. *Українська музика*: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2012. Ч. 1 (7). С. 128-130.

9. Лазаревич Є. Мирослав Антонович і Мирослав Скала-Старицький. *Українська музика*: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2012. Ч. 2. С. 147-160.

10. Лазаревич Є. Візантійський хор з Утрехту: до історії створення. *Українська музика*: Науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Ч. 2 (24). С. 15-21.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Взято участь у наукових конференціях.

Зроблено доповіді на:

1. Всеукраїнській науково-практичній конференції молодих науковців «Музикознавчі студії» (Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 25-26 лютого 2015 р., м. Львів) на тему «*Візантійський хор* у листуванні Мирослава Антоновича та Мирослава Скала-Старицького» (участь – очна, тези опубліковано).
2. Міжнародній науковій конференції молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016» (Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, 24-26 лютого 2016 р., м. Львів) на тему «Мирослав Антонович як вокаліст та вокальний педагог *Візантійського хору*» (участь – очна, тези опубліковано).
3. Міжнародній науковій конференції «Музикознавчий універсум молодих» (Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, 1–2 березня 2017 р., м. Львів) на тему «Трактати Святого Августина як основа музичної естетики «західної» літургійної традиції» (участь – очна, тези опубліковано).
4. X Міжнародній науковій конференції «Гимнографія, сакральна монодія, церковний спів», присвяченій 100-літтю від дня народження Мирослава Антоновича (Український католицький університет, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, 30-31 жовтня 2017 р., м. Львів) на тему «Діяльність *Візантійського хору* з погляду історично зорієнтованого виконавства» (участь – очна, стаття опублікована).
5. Міжнародній науково-творчій конференції «Музичне мистецтво та культура: Захід–Схід» (Одеська національна музична академія ім. А.В. Нежданової, 21-22 листопада 2017 р., м. Одеса) на тему «Концепції виконання давньої релігійної музики «західної» та «східної» традицій у др. пол. XX ст.: естетика, методологія, завдання» (участь – очна).

6. Міжнародній науковій конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника, Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові, 24 листопада 2017 р., м. Львів) на тему «Виконання літургійної музики *Візантійським хором* Мирослава Антоновича в контексті концертного виконання давньої літургійної музики в Європі в другій половині XX століття» (участь – очна).
7. Міжнародному науковому форумі «Музикознавчий універсум молодих» (Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, 27 лютого – 2 березня 2018 р., м. Львів) на тему «Музична теологія Західної Церкви: вибрані питання» (участь – очна, тези опубліковано).