

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМ. М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ГРИНИШИН НАТАЛІЯ МИХАЙЛІВНА**

УДК 782У; 782І Х72

**РОЛЬ ХОРОВОГО СПІВУ В ПРОЦЕСІ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ  
УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

---

Гринишин Наталія

Науковий керівник  
**Мирослава Олександрівна Новакович**  
доктор мистецтвознавства, професор

## АНОТАЦІЯ

*Гринишин Наталія Михайлівна. Роль хорового співу в процесі самоідентифікації української нації.*

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 — Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Львів, 2025.

У дисертаційному дослідженні розкрито сутність українського хорового співу як самобутнього явища, що має глибоке історичне, етнокультурне та ідентифікаційне підґрунтя. Визначено, що хорове виконавство в Україні є не лише однією із форм музичної діяльності, а й вагомим елементом духовного життя нації, чинником конструювання національної ідентичності та носієм культурної пам'яті.

**Актуальність теми дослідження** зумовлена тим, що, попри значний інтерес науковців до хорового мистецтва, окремі аспекти, зокрема його роль у формуванні української національної ідентичності, відображення в ньому естетичних кодів ментальних характеристик нації, а також феноменальна здатність хорової культури зберігати тривкість національних традицій у складних умовах соціально-політичних трансформацій, залишаються недостатньо вивченими. Пропонована робота дозволяє глибше зрозуміти духовну, культурну, ідентифікаційну, націєтворчу цінність українського хорового співу як виразника національної самосвідомості.

**Метою дослідження** стало обґрунтування історичної ролі хорового співу українців як важливого чинника національної самоідентифікації.

**Об'єкт дослідження** — українська хорова музична творчість.

**Предметом дослідження** є вплив хорового мистецтва на процес національної самоідентифікації українського народу.

**Методологія дослідження** базується на синтезі різних наукових оптик: музикознавчої історичної, історико-генетичної, постмодерної, а також системного, музично-аналітичного, компаративного, індуктивного, загальнокультурологічного методів.

**Наукова новизна дослідження** полягає у спробі комплексного аналізу українського хорового співу, розкриваючи його ментальні детермінанти в історичному контексті та роль в процесі конструювання національної ідентичності українців.

**Теоретичною основою дослідження** є праці з музикознавства, загальної історії, історії культури, теорії ментальності, філософії, культурної антропології, літературознавства, психології. Концептуальне осмислення феномену хорового співу здійснюється на основі досліджень з історії української музики, зокрема хорової, праць провідних етномузикознавців щодо специфіки функціонування багатоголосся в музичному фольклорі, спогадів, мемуарів та епістолярної спадщини видатних представників української національної культури.

Доведено, що специфіка українського хорового співу зумовлена історичними, соціокультурними факторами та ментальними характеристиками українців. Виявлено, що одним із проявів української ментальності є схильність до малих форм організації, до перебування у групі. Це сформувало відповідний світогляд і тип реакцій українців на навколишній світ. Виділено символіко-тематичний ряд архетипів української ментальності (за С. Кримським), а також зазначено, що ментальність, як засіб інтеграції народу в єдине ціле, є складовою національної ідентичності.

Було простежено тенденції історичного розвитку української хорової культури в контексті тріади національних архетипів *Дому — Поля — Храму*.

Зауважено, що кожен з архетипів, запропонованої філософом С. Кримським тріади, є безпосередньо пов'язаним з українським гуртовим співом. Цей зв'язок реалізувався через народні звичаї та обряди, характерною рисою яких з давніх часів було спільне музикування. Традиції народного багатоголосого хорового виконавства, календарно-обрядова пісенність, історичні пісні стали основою формування українського хорового мислення, яке, в деякій мірі, продовжило свій розвиток в церковному багатоголосому співі та професійній хоровій творчості.

Особливу увагу приділено церковному багатоголосю, зокрема партесній традиції, що набула широкого розповсюдження в Україні у XVII ст. й відіграла важливу роль у релігійному та культурному спротиві українців асиміляційним процесам. Хорове мистецтво стало не лише музичною складовою релігійного обряду, а й виявом національної ідентичності українського народу, сприяло збереженню його окремішності в умовах політичних та конфесійних утисків. Зазначено, що вже у XVII ст. позитивний «образ українців для світу» формувався, зокрема, й через музичну складову, оскільки церковний багатоголосий спів став одним із засобів їх національної самоідентифікації.

Окреслено внесок визначних діячів українського музичного мистецтва (Д. Бортнянського, М. Вербицького, І. Лаврівського, М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича, О. Кошиця та ін.) у формування професійного хорового репертуару, збагачення національного музичного стилю та утвердження української вокально-хорової традиції як повноцінного складника європейської музичної культури.

Розглянуто європейські передумови діяльності громадсько-культурних і хорових товариств у Галичині. При цьому зауважено, що активний хоровий рух не є ексклюзивною ознакою лише української музичної культури романтичної доби, позаяк вже з перших десятиліть XIX ст. він набув значного поширення в країнах Західної Європи, зокрема у Німеччині та Австрії, де формування

чоловічих хорів стало своєрідним народним рухом і осердям культурного націєтворення.

Підкреслено, що у XIX — на початку XX ст. хорова музика посідає панівні позиції в ієрархії жанрів, відіграє важливу роль у національно-культурному відродженні, стає виразником духовних і патріотичних ідеалів, а також унікальною по своїй суті творчою лабораторією українських композиторів. До створення вокальних і хорових творів їх спонукали шевченківські концерти й діяльність в останній чверті XIX — початку XX ст. численних хорових колективів, які відчували нестачу національного музичного репертуару. Це, однаковою мірою, стосувалося як мистецького життя Галичини, так і Наддніпрянської України. Було зазначено, що жанровий канон не є результатом спроможності композиторів писати у тих чи інших жанрах, а формується на основі суспільного запиту, коли існує чітка потреба суспільства у певних музичних жанрах.

У контексті еміграційного середовища хоровий спів виступає важливим засобом збереження культурної національної спадщини, чинником, що сприяє консолідації українських громад та формою мистецької репрезентації України у світі. Висвітлено концертну діяльність Української Республіканської Капели О. Кошиця та хору Д. Котка.

Таким чином, у роботі обґрунтовано, що український хоровий спів — це не лише художня форма, а багатофункціональне явище, що поєднує естетичні, соціальні, духовні та ідентифікаційні аспекти. Його історичний розвиток засвідчує невід’ємність музичного мистецтва від процесів українського культурного націєтворення.

Отримані результати відкривають перспективи подальших досліджень у галузі музичного мистецтва, зокрема в напрямках аналізу хорового репертуару сучасної України, міждисциплінарного вивчення вокально-хорових практик у глобалізованому світі та збереження традицій хорового виконавства в умовах нових викликів, спровокованих російсько-українською війною.

**Ключові слова:** український хоровий спів, культура, ментальність, архетип, національна ідентичність, багатоголосся, фольклор, хорова традиція, хорове виконавство, культурне націєтворення, музичні жанри, М. Лисенко.

## ANNOTATION

**Hrynyshyn Nataliia Mykhailivna.** The role of choral singing in the process of self-identification of the Ukrainian nation.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 — Musical Art. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Lviv, 2025.

The dissertation study reveals the essence of Ukrainian choral singing as an original phenomenon with a deep historical, ethnocultural and identification basis. It is determined that choral performance in Ukraine is not only a form of musical activity, but also an important element of the spiritual life of the nation, a factor in the construction of national identity and a carrier of cultural memory.

The **relevance** of the research topic is due to the fact that, despite the considerable interest of scholars in choral art, certain aspects, in particular its role in the formation of Ukrainian national identity, the reflection of aesthetic codes of the nation's mental characteristics in it, as well as the phenomenal ability of choral culture to preserve the durability of national traditions in difficult conditions of socio-political transformations, remain insufficiently studied. The proposed work allows for a deeper understanding of the spiritual, cultural, identification, and nation-building value of Ukrainian choral singing as an expression of national identity.

The **purpose** of the study is to substantiate the historical role of Ukrainian choral singing as an important factor of national self-identification.

The **object** of the study is Ukrainian choral music.

The **subject** of the study is the influence of choral art on the process of national self-identification of the Ukrainian people.

The **research methodology** is based on the synthesis of various scientific optics: musicological historical, historical-genetic, postmodern, as well as systematic, music-analytical, comparative, inductive, and general cultural methods.

The **scientific novelty** of the study lies in an attempt to comprehensively analyse Ukrainian choral singing, revealing its mental determinants in the historical context and its role in the process of constructing the national identity of Ukrainians.

The **theoretical basis** of the study is works on musicology, general history, cultural history, theory of mentality, philosophy, cultural anthropology, literary studies, and psychology. The conceptual understanding of the phenomenon of choral singing is based on research on the history of Ukrainian music, in particular choral music, works by leading ethnomusicologists on the specifics of polyphony in musical folklore, memoirs, memoirs and epistolary heritage of prominent representatives of Ukrainian national culture.

It has been proved that the specificity of Ukrainian choral singing is determined by historical, socio-cultural factors and mental characteristics of Ukrainians. It has been found that one of the manifestations of the Ukrainian mentality is a tendency to small forms of organisation, to stay in a group. This has shaped the corresponding worldview and the type of reactions of Ukrainians to the world around them. The author identifies a symbolic and thematic series of archetypes of the Ukrainian mentality (according to S. Krymsky), and notes that mentality, as a means of integrating the people into a single whole, is a component of national identity.

The article traces the trends in the historical development of Ukrainian choral culture in the context of the triad of national archetypes of *Home — Field — Temple*. It is noted that each of the archetypes of the triad proposed by the philosopher S. Krymsky is directly related to Ukrainian group singing. This connection was realised through folk customs and rituals, a characteristic feature of which has long been joint music-making. The traditions of folk polyphonic choral performance, calendar and ritual songs, and historical songs became the basis for the formation of Ukrainian choral thinking, which, to some extent, continued its development in church polyphonic singing and professional choral creativity.

Particular attention is paid to church polyphony, in particular the *partes* tradition, which became widespread in Ukraine in the seventeenth century and played an important role in the religious and cultural resistance of Ukrainians to assimilation processes. Choral art became not only a musical component of a religious rite, but also a manifestation of the national identity of the Ukrainian people, contributing to the preservation of its separateness in the face of political and religious oppression. It is noted that already in the seventeenth century, a positive “image of Ukrainians for the world” was formed, in particular, through the musical component, since church polyphonic singing became one of the means of their national self-identification.

The contribution of prominent figures of Ukrainian musical art (D. Bortnyansky, M. Verbytsky, I. Lavrivsky, M. Lysenko, K. Stetsenko, S. Liudkevych, O. Koshytsia, etc.) to the formation of a professional choral repertoire, enrichment of the national musical style and establishment of the Ukrainian vocal and choral tradition as a full-fledged component of European musical culture is outlined.

The European prerequisites for the activity of socio-cultural and choral societies in Galicia are considered. It is noted that the active choral movement is not an exclusive feature of the Ukrainian musical culture of the Romantic era, since from the first decades of the nineteenth century it became widespread in Western Europe,

in particular in Germany and Austria, where the formation of male choirs became a kind of folk movement and the core of cultural nation-building.

It is emphasized that in the nineteenth and early twentieth centuries choral music occupied a dominant position in the hierarchy of genres, played an important role in the national and cultural revival, became an expression of spiritual and patriotic ideals, and a unique creative laboratory for Ukrainian composers. They were encouraged to create vocal and choral works by Shevchenko's concerts and the activities of numerous choral groups in the last quarter of the nineteenth and early twentieth centuries, which lacked a national musical repertoire. This applied equally to the artistic life of both Galicia and Naddniprianshchyna. It was noted that the genre canon is not the result of the ability of composers to write in certain genres, but is formed on the basis of public demand, when there is a clear need for certain musical genres in society.

In the context of the emigration environment, choral singing is an important means of preserving the cultural national heritage, a factor that contributes to the consolidation of Ukrainian communities and a form of artistic representation of Ukraine in the world. The article highlights the concert activities of the Ukrainian Republican Chapel of O. Koshytsia and the D. Kotko Choir.

Thus, the paper proves that Ukrainian choral singing is not only an artistic form, but a multifunctional phenomenon that combines aesthetic, social, spiritual and identification aspects. Its historical development demonstrates the inseparability of musical art from the processes of Ukrainian cultural nation-building.

The obtained results open up prospects for further research in the field of musical art, in particular in the areas of analysing the choral repertoire of modern Ukraine, interdisciplinary study of vocal and choral practices in the globalised world, and preserving the traditions of choral performance in the face of new challenges provoked by the Russian-Ukrainian war.

**Key words:** *Ukrainian choral singing, culture, mentality, archetype, national identity, polyphony, folklore, choral tradition, choral performance, cultural nation-building, musical genres, M. Lysenko.*

### Список опублікованих праць за темою дисертації

#### Статті у виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»

1. Гринишин Н. Український хоровий спів як засіб конструювання національної ідентичності. *Fine Art and Culture Studies*. № 6. Луцьк, 2023. С. 9-15. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-6-2>
2. Гринишин Н. Вплив церковного багатоголосого хорового співу на українські культурні та націєтворчі процеси. *Fine Art and Culture Studies*. № 3. Луцьк, 2024. С. 17-22. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-3-3>
3. Гринишин Н. Літургійний цикл І. Лаврівського в контексті стильових змін творчості митця. *Українська музика: науковий часопис*. № 3-4 (50-51). Львів, 2024. С. 7-15. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2024-3-4-50-51-1>

#### Публікації апробаційного характеру

1. Хоровий спів українців як чинник національної ідентифікації. VII Міжнародна конференція «Музикознавчий універсум молодих» 1-2 березня 2022 р., м. Львів.
2. Ментальна обумовленість українського хорового співу. Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації» 1-2 березня 2023 р., м. Львів.
3. Роль церковного хорового співу у процесах українського культурного націєтворення. Всеукраїнська науково-практична конференція «Духовна музика: теорія, історія, практика» 7 червня 2024 р., м. Львів.

## ЗМІСТ

|                                                                                                                                                                           |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                                                                                                         | <b>12</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 1. ХОРОВИЙ СПІВ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА У СИСТЕМІ КУЛЬТУРНОГО НАЦІЄТВОРЕННЯ.....</b>                                                                                | <b>19</b>  |
| 1.1. Український хоровий спів як культурний феномен. Постановка проблеми.....                                                                                             | 19         |
| 1.2. Ступінь розробленості хорової проблематики в сучасному українському музикознавстві.....                                                                              | 28         |
| 1.3. «Хорове начало» української культури крізь призму особливостей національної ментальності та ідентичності.....                                                        | 40         |
| Висновки до розділу 1.....                                                                                                                                                | 56         |
| <b>РОЗДІЛ 2. ІСТОРИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ В АСПЕКТІ ТРІАДИ НАЦІОНАЛЬНИХ СИМВОЛІВ «ДОМУ — ПОЛЯ — ХРАМУ».....</b>                              | <b>58</b>  |
| 2.1. Хорова складова українського музичного фольклору в контексті архетипів «дому» та «поля».....                                                                         | 58         |
| 2.2. Релігійні та політичні передумови становлення в Україні професійного багатоголосся та його консолідуюча роль в українському суспільстві XVII — початку XVIII ст..... | 70         |
| 2.3. Духовна хорова музика композиторів другої половини XVIII ст. та її вплив на процеси національної самоідентифікації українців Галичини.....                           | 87         |
| 2.4. Церковна музика представників «перемишльської школи» на прикладі Літургії І. Лаврівського.....                                                                       | 100        |
| Висновки до розділу 2.....                                                                                                                                                | 113        |
| <b>РОЗДІЛ 3. АКТИВІЗАЦІЯ ХОРОВОГО РУХУ В УКРАЇНІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX СТ.....</b>                                                                                        | <b>115</b> |

|                                                                                                                                                             |            |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 3.1. Європейські передумови діяльності громадсько-культурних і хорових товариств у Галичині, вшанування роковин визначних діячів національної культури..... | 115        |
| 3.2. Хоровий рух у Наддніпрянській Україні в 1860 — 1900-х роках. Диригентська діяльність М. Лисенка та його послідовників.....                             | 128        |
| 3.3. Хорова музика як жанрова детермінанта національного композиторського канону другої половини ХІХ — початку ХХ ст.....                                   | 148        |
| 3.4. Хорова діяльність української еміграції 1920-х рр. як приклад національної інвестиції у світову культуру ХХ ст.....                                    | 182        |
| Висновки до розділу 3.....                                                                                                                                  | 196        |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                                                                                                                                        | <b>198</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>                                                                                                                  | <b>204</b> |

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Хоровий спів посідає особливе місце в історії українського народу, завдяки своїй багатовіковій присутності в його духовному, культурному і повсякденному житті. Під цим оглядом Україна, подібно до Великої Британії, Швейцарії чи Німеччини, може з повним правом вважатися «країною хорового співу», оскільки її хорова культура вже у XVII ст. вражала європейців високим рівнем виконавського професіоналізму й мала визначальний вплив на тогочасну церковну і світську музику сусідніх народів. Однак, на відміну від Англії та Німеччини, витоки національного хорового співу треба шукати не лише в церковній музичній практиці, а й значно давніших традиціях української народної обрядовості з її ментальними, релігійними, моральними та естетичними основами. Аналізуючи особливості української ментальності, дослідники не випадково звертають увагу на схильність українців до того виду діяльності, який пов'язаний з колективним типом творчості, і виділяють саме хорове начало як основу, на якій сформувалася національна культура.

У дисертації простежується роль хорового співу у процесі *національної* самоідентифікації українців, позаяк, вже у добу бароко, що була позначена розквітом багатоголосого співу, на українських теренах почала формуватися окрема мовно-культурна і політична спільнота з виразними національними ознаками. У релігійних, культурних і політичних протистояннях XVII ст., що визначили подальшу історичну долю України, важлива роль була відведена хоровому співу, який став репрезентантом європейськості української культури. Саме цим скористалася російська держава, намагаючись через українські співацькі традиції продемонструвати усьому світові свою європейську ідентичність.

Особливу увагу в роботі приділено питанням активізації хорового руху в Галичині та Наддніпрянській Україні в XIX — початку XX ст., адже саме цей період є надзвичайно важливим у процесах українського націєтворення.

Наголошено на важливості диригентсько-хорової діяльності українських композиторів другої половини XIX — початку XX ст., насамперед М. Лисенка, чия активна проукраїнська позиція не лише як композитора і громадського діяча, а й талановитого хорового диригента та організатора хорових колективів, мала великий вплив на формування національної свідомості українців.

Незважаючи на велику кількість наукових праць, предметом аналізу яких є хоровий спів, питання його впливу на національну самоідентифікацію, а також важливості в естетичному вимірі національної ментальності, осмисленні феномену колосальної «життєздатності» хорової культури, попри несприятливі історичні, політичні й соціальні умови, є надзвичайно актуальними і недостатньо дослідженими, чим і зумовлене звернення до цієї теми.

**Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, відповідно до плану наукових робіт, і є частиною теми № 3 «Українська музика в контексті світової культури». Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 6 від 16.12.2021 р.).

**Метою дослідження** є обґрунтування історичної ролі хорового співу українців як важливого чинника національної самоідентифікації. Цій меті підпорядковані **основні завдання дисертації:**

- проаналізувати джерела та літературу з обраної теми, виявити значення основних положень останньої для формулювання провідних концептуальних ідей дисертації;
- розглянути провідні наукові підходи до проблеми національної ментальності та ідентичності й з'ясувати ментальні основи українського хорового співу;
- простежити історичні тенденції розвитку української хорової культури в контексті тріади національних архетипів «дому-поля-храму»;

- обґрунтувати значення духовної хорової музики композиторів другої половини XVIII ст. та її впливу на процес національної самоідентифікації українців Галичини;
- визначити передумови діяльності в Україні у XIX ст. громадсько-культурних і хорових товариств як репрезентантів національної ідеї;
- простежити процеси активізації хорового руху в Україні у другій половині XIX — початку XX ст. з метою виявлення його впливу на зростання національної свідомості українців;
- висвітлити націєтворчу сутність диригентсько-хорової діяльності М. Лисенка та його послідовників;
- виявити та охарактеризувати детермінанту національного композиторського канону романтичної доби;
- розглянути діяльність Української Республіканської Капели О. Кошиця як приклад вдалої національної інвестиції у світову культуру.

**Об'єктом дослідження** є українська хорова музична творчість.

**Предмет дослідження** — роль хорового співу в процесі самоідентифікації української нації.

**Хронологічні межі дослідження** визначаються (без урахування фольклорної складової) початком XVII століття (нижня межа), коли відбувалося активне засвоєння багатоголосся у богослужбовій практиці української Церкви, і завершуються двадцятими роками XX століття, коли активні процеси націєтворення у радянській Україні почали примусово гальмуватися, а хорове мистецтво часто використовувалось як засіб ідеологічної більшовицької пропаганди з боку керівництва радянської тоталітарної держави.

**Методологічна основа дослідження.** Складність об'єкта й предмета дисертаційної роботи зумовили використання методів, які дозволяють дослідити роль хорового співу в процесі самоідентифікації української нації у річищі різних наукових оптик:

- *музикознавчої історичної*, завдання якої полягає у дослідженні історичних закономірностей розвитку хорового співу в Україні;
- *історико-генетичної*, що виявляє схильність українців до колективного типу творчості;
- *постмодерної*, яка передбачає залучення міждисциплінарного дискурсу для дослідження особливостей національного характеру та ментальності українців;
- *системного* методу — при цілісному дослідженні хорового співу як феномену української музичної культури;
- *музично-аналітичного* методу, що розкриває іманентні властивості творів;
- *компаративного*, що виявляє жанрово-стильові детермінанти творчості представників національної композиторської школи;
- *індуктивного* — для відтворення загальної картини української хорової культури;
- *загальнокультурологічного*, що фокусує увагу на визначальній ролі культури у процесах націєтворення.

**Теоретичною основою дослідження** є праці з музикознавства, загальної історії, історії культури, теорії ментальності, філософії, культурної антропології, літературознавства, психології. Серед них важливими є роботи, присвячені проблемам національної ментальності і психології (Ю. Візниця, В. Горбатенко, П. Йолон, В. Кривошеїн, С. Кримський, М. Попович, О. Фільц, В. Храмова, М. Шлемкевич); дослідження основ ментальності в музичному мистецтві (О. Бенч-Шокало, І. Бермес, В. Драганчук, Л. Кияновська); праці з теорії націй, національної ідентичності, націоналізму (Е. Гобсбаум, І. Лисий, Е. Ренан, Е. Сміт); з історії українського націєтворення (І. Лисяк-Рудницький, В. Окаринський, С. Плохій, І. Райківський, І. Чорновол, О. Субтельний); з проблематики української культури (Д. Антонович, Р. Демчук, О. Забужко, А. Невгодовський, О. Пахльовська, Т. Пересунько, М. Попович, О. Шевнюк, І. Шевченко).

Концептуальною базою для осмислення феномену хорового співу в українській музичній культурі стали роботи О. Бенч-Шокало, І. Бермес, В. Витвицького, Н. Герасимової-Персидської, М. Гордійчука, У. Граб, І. Гулеско, Т. Гусарчук, О. Козаренка, П. Козицького, А. Кречківського, Б. Кудрика, І. Куриляк, А. Лащенко, П. Маценка, М. Новакович, Л. Пархоменко, О. Скопцової, О. Цалай-Якименко, О. Шуміліної; праці з історії української музики (М. Антонович, Л. Архімович, М. Грінченко, М. Загайкевич, Л. Кияновська, Л. Корній, З. Лисько, С. Людкевич, А. Ольховський, М. Ржевська, А. Рудницький, О. Шреєр-Ткаченко, В. Шульгіна); дослідження провідних етномузикознавців стосовно особливостей використання багатоголосся у музичному фольклорі (С. Грица, А. Іваницький, Ф. Колесса, Б. Луканюк, Н. Супрун-Яремко, Н. Якименко, Л. Ященко), а також мемуари та спогади О. Кошиця, О. Пчілки, І. Х. Сінкевича, П. Тичини, С. Тобілевич, Ю. Шевельова, М. Чайківського та ін.

**Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що воно є першою спробою:

- комплексного аналізу феномену хорового співу;
- осмислення ролі хорового співу в процесі самоідентифікації української нації.

**Практичне та теоретичне значення** дисертації полягає у можливості використання основних положень роботи, її матеріалів, узагальнень та висновків в курсах з історії української музики, розробці програм з хорознавства та хорової музичної культури, в курсі історії розвитку хорового виконавського мистецтва.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертаційне дослідження є результатом самостійної наукової роботи здобувача, зосередженої на глибокому аналізі ролі хорового співу в процесі конструювання національної ідентичності українців. Уперше хоровий спів розглядається як складова механізмів самоідентифікації української нації, що проявляється через ментальні, культурні та історичні

контексти. Автором обґрунтовано, що хорове мистецтво відіграє ключову роль у збереженні національних традицій, трансляції цінностей та об'єднанні української спільноти на основі спільної культурної пам'яті. Усі теоретичні узагальнення, висновки та концептуальні положення сформульовані здобувачем самостійно.

**Апробація результатів дослідження.** Основні ідеї та результати дисертаційного дослідження обговорювались на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка та були апробовані на всеукраїнських і міжнародних наукових конференціях та форумах:

1. VII Міжнародна конференція «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 1-2 березня 2022 р.);
2. Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації» (Львів, 1-2 березня 2023 р.);
3. Мистецький форум «Симбіоз ідей» (до 180-річчя ЛНМА імені М. В. Лисенка). III Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин (Львів, 18-20 березня 2024 р.);
4. Всеукраїнська науково-практична конференція «Духовна музика: теорія, історія, практика» (Львів, 7 червня 2024 р.);
5. XVI Антоновичеві читання. Міжнародна наукова конференція (присвячена 80-літтю від дня народження відомого українського музикознавця, історика-медієвіста Юрія Ясіновського). Львів, 7 березня 2025 р.;
6. Мистецький форум «Симбіоз ідей». IV Міжнародна молодіжна науково-творча конференція імені Стефанії Павлишин (Львів, 7-10 квітня 2025 р.).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладено у трьох статтях, опублікованих у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України:

1. Гринишин Н. Український хоровий спів як засіб конструювання національної ідентичності. *Fine Art and Culture Studies*. № 6. Луцьк, 2023. С. 9-15.
2. Гринишин Н. Вплив церковного багатоголосого хорового співу на українські культурні та націєтворчі процеси. *Fine Art and Culture Studies*. № 3. Луцьк, 2024. С. 17-22.
3. Гринишин Н. Літургійний цикл І. Лаврівського в контексті стильових змін творчості митця. *Українська музика: науковий часопис*. № 3-4 (50-51). Львів, 2024. С. 7-15.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Повний обсяг дисертації становить 227 сторінок, з них основного тексту — 192 сторінки. Список використаних джерел включає 265 позицій, з них 13 — іноземними мовами.

## РОЗДІЛ 1

### ХОРОВИЙ СПІВ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА У СИСТЕМІ КУЛЬТУРНОГО НАЦІЄТВОРЕННЯ

#### 1.1. Український хоровий спів як культурний феномен. Постановка проблеми

Хоровий спів в Україні посідає одну з найвагоміших позицій у системі культурно-національних цінностей. Він став символом українськості, полем для мистецької реалізації творчих потенцій усього народу та окремих його представників, засобом збереження духовного первня, нерозривно пов'язаного з національною ідентичністю, виразником національних ідей, втіленням української колективної свідомості. Хорова культура України формувалась упродовж багатолітньої історії, зазнаючи різноманітних соціальних, політичних впливів і спиралась на традиції гуртового виконавства, які викристалізувались у народній та професійній сферах музичного мистецтва. Функціонування цих традицій зумовило появу певної системи жанрово-стилістичних напрямків в усьому різноманітті їх художньо-виконавської інтерпретації. Хорове мистецтво набуло надзвичайної популярності серед українців, стало невід'ємною частиною їх життя та побуту, мало сакральне значення, супроводжуючи народні звичаї та релігійні обряди, було і залишається репрезентантом української професійної музики у світовому культурному просторі. Окрім цього, як зазначає дослідниця української хорової культури Ірина Бермес, хоровий спів часто «виступав чинником консолідації українців, піднесення їхньої самосвідомості» [28, с. 320], що посприяло зміцненню внутрішньонаціональних, зокрема, культурних зв'язків. А музикознавець Павло Маценко в листі до свого колеги Мирослава Антоновича, захоплюючись його диригентською діяльністю, писав: «Наш загальний ніяк не може зрозуміти, що крім потреби співати з якого-будь боку, спів з хором є одним із найважливіших чинників самовідродження, самопоказу, отже й засобом найяскравішої

пропаганди. Ніякий найбільший інструментальний твір не може виявити так ясно й чисто чуття людини, як ним проспівана пісня і пісня народу, на якій закарбувались впливи століть» [59, с. 249]. Думку П. Маценка поділяє І. Бермес, стверджуючи, що хор є засобом національного самовираження, «носієм моралі, світогляду народу, транслятором тих цінностей, які формують культурну сутність нації» [25, с. 58].

Основоположник української національної композиторської школи Микола Лисенко вважав хор найдосконалішим музичним інструментом, «в якому всі голоси мусять у найтіснішому поєднанні одного з другим творити художні малюнки. Хор може виконати будь-яку річ, починаючи з примітиву — простої пісні, кінчаючи величною, урочистою, дуже складною ораторією» [215, с. 403].

У рецензії під назвою «Ми зразу полюбили і спів, і той нарід» на один із концертів славнозвісної Української Республіканської Капели під орудою Олександра Кошиця у Празі д-р Д. Гуттер писав, що «український хор становить у музичному світі свій “власний світ”, який не можна порівнювати з іншими хорами, а тільки з оркестрою і то з оркестрою цілком особливою. В Україні знаходимо справді те, що треба розуміти, як “культуру народньої пісні”, супроти якої нікчемними видаються і наше знання і наше ставлення до народньої пісні» [112, с. 56]. Спів згаданої вище хорової капели д-р Йосиф Бартош у статті «Небезпека сучасної вокальної продукції» характеризує так: «В деяких моментах співу вам здавалось, що до нас говорить сама природа, — так простий, так неафектовний був їх прояв. Але це не була природа, що до нас промовляла, — це була велика культура, природа ушляхетнена людським духом. Враження ж природи ми мали тому, що в середині тих людей було те “щось”, що само викликало їх спів» [112, с. 58].

Уляна Граб, висвітлюючи діяльність представників українського еміграційного музикознавства, насамперед М. Антоновича, підкреслює, що він неодноразово порушував питання організації музичного життя і наголошував

на «необхідності “розширювати горизонти” музичних потреб еміграційної спільноти. Ці потреби визначала передовсім ідея національно-патріотична, звідси перевагу мали традиційні великі жанри, в яких можна було говорити “від імені народу” і для нього, а саме хорова творчість» [59, с. 137]. Сам М. Антонович констатував, що «українські хори були тими низовими клітинами», у яких «довгий час жила українська музика». Ба більше, він акцентував увагу на тому, що «хори були не тільки речниками, але й рушіями українського національного пробудження» [там само].

Проголошення незалежності Україною в 1991 році стало своєрідним каталізатором цілої низки різноманітних процесів. Серед них, на думку Олександра Фільца<sup>1</sup> та Олега Невелюка, «одним з найсуттєвіших виявився процес усвідомлення себе у зміненій якості, встановлення своєї належності до нового суспільного організму, тобто процес самоідентифікації» [221]. У статті «Галицька ментальність» зазначені автори одну з причин загострення цього процесу вбачають у тому, «що для українців проблема самоідентифікації завжди була суто екзистенціальною і визначала стрижень їх виживання» [там само]. На це вказує і композитор, піаніст та музикознавець Олександр Козаренко, стверджуючи, що «багатовікова маргінальність існування (на межі Заходу і Сходу, в “тілі” кількох імперій), “неповнота” форм (історико-суспільних, культурних, інституційних, соціальних) реалізації життєвої енергії змусила етнос “вдатися до іншої зброї і до інших засобів” виявлення своєї дефінітивної суті — до “зміщення (відгуку-на-виклик історії, за А. Тойнбі) зі сфери зовнішнього середовища... — у внутрішню сферу окремої людської особистості чи всього суспільства”. Звідси — важливість, багатство, детальна розробленість символічної “мови почуттів” (музики) як засобу збереження генетичної пам’яті, усвідомлення самототожності та життєвої єдності <...> етносу в часі-просторі» [99, с. 9-10]. Одним із важливих чинників, що на різних

<sup>1</sup>Олександр Орестович Фільц (1954 р.) — український психотерапевт, доктор медичних наук, завідувач кафедри психіатрії та психотерапії факультету післядипломної освіти ЛНМУ імені Данила Галицького, почесний професор Університету Зигмунда Фрейда у Відні (Австрія), президент Української спілки психотерапевтів (УСП), один із засновників та экс-президент Європейської асоціації психотерапії (ЄАП), один із засновників та віце-президент Європейської конфедерації психоаналітичних психотерапій (ЄКПП).

етапах історії (в умовах криз, репресій та заборон) сприяв конструюванню української національної ідентичності, став хоровий спів як вагома ланка усіх сфер буття українців та один з провідних видів музичної виконавської діяльності. І. Бермес зазначає, що «українська музична культура за своїм етногенезом і природою є хоровою, бо хоровий спів — невід’ємне явище життя народу, котре пронизує всі його сфери» та виступає «віковичним джерелом духовності українців, носієм “соборності народної душі”» [25, с. 58].

Оскільки хор — це співацький колектив, пов’язаний спільними правилами виконання, своєрідна зменшена «модель суспільства, народу», а національна ідентичність передбачає відчуття спорідненості з народом, тобто із «своїм колективом», його культурою і традиціями, то роль хорового мистецтва у формуванні національної ідентичності (завдяки об’єднавчій специфіці його природи) є очевидною. Про аналогічні процеси у швейцарській культурі пише Сібїлла Ерісманн у статті «Співати заборонено: так було колись» («*Singen verboten: Gab es das schon mal*»), акцентуючи, що хорові об’єднання, разом із стрільковими і спортивними союзами, стали основою формування швейцарської національної ідентичності. Дослідниця називає Швейцарію «хоровою» країною, а хорове мистецтво — основою самоідентифікаційних процесів на національній основі. Вона пояснює це тим, що в середині XIX століття (період становлення сучасної швейцарської національної держави) число хорових фестивалів почало стрімко зростати, регіональні фестивалі ставали загальнонаціональними, «співаки і слухачі приїздили на ці фестивалі зі всіх кінців країни і так поступово складалось те спільне, що сьогодні прийнято називати швейцарським менталітетом, в основі якого лежить живий, не теоретичний, принцип “єдності в різноманітності”» [254]. Окрім Швейцарії, до числа «хорових» країн зараховуємо і Литву, Латвію та Естонію — країни зі сталими хоровими традиціями, де кожні 4 роки в Литві, кожні 5 років в Латвії та Естонії відбуваються масштабні пісенні свята. За висловленням С. Ерісманн, шлях держав Балтики до незалежності почався з масових хорових заходів, що увійшли в історію під назвою «Співоча революція» (1987-1991 рр.). Під час цієї

революції усі її учасники (і професійні виконавці, які розташовувались на сцені, і слухачі, які заповнювали великі стадіони) разом співали хорові гімни, зміст яких був пов'язаний з критикою радянської влади та методами її правління, а також пісні на патріотичну тематику. На одному з концертів, що відбувався в рамках музично-політичного фестивалю «Пісня Естонії», 11 вересня 1988 року вперше прозвучав заклик до відокремлення від СРСР і відновлення державного суверенітету. Оскільки головним «інструментом» цих мирних акцій протесту були пісенні фестивалі, диригент Кайє Таннер вказує на те, що вони стали виявом естонської ідентичності: «Співаючи, ми підтримували життя в собі як нації. Без співу не було б Естонії. Свято пісні було одним з тих небагатьох місць, де ми, естонці, могли відчувати себе єдиним цілим — не частиною Радянського Союзу, а частиною нашої власної нації» [220].

В Україні Помаранчева революція (2004 р.) та Революція Гідності (листопад 2013 — лютий 2014 рр.) також супроводжувались масовими хоровими співами, адже, як слушно зауважив поет Павло Тичина, «без музики в Україні революції не зробити» [242, с. 106]. Ця традиція бере свій відлік ще з початку ХХ ст. — пісні патріотичного спрямування гуртом виконували Українські січові стрільці (УСС). Як зазначає диригент, піаніст, композитор та музикознавець Антін Рудницький (1902-1975), мелодії стрілецьких пісень «постали під час походів, при таборових вогнищах тощо, хоч і без корінної глибини справжніх народних пісень, без їхніх мелодійних чи ладових рис, мали своєрідну “атмосферу”, “настрій” народних пісень» [196, с. 36]. Пісні УПА були своєрідним продовженням пісень УСС. Їх українці співали у таборах Німеччини та Австрії і згодом, після Другої світової війни, вони виконувались хорами на патріотичних концертах у США та Канаді. Під час сучасної російсько-української війни на передовій, ідучи в контрнаступ, українські бійці співали гімн «Ще не вмерла України ні слава, ні воля», відчуючи таким чином єдність з побратимами, зі своїм народом.

Багато дослідників відзначали особливі здібності українців у царині музики. Так, видатний український етномузикознавець та композитор Філарет

Колесса у своїй розвідці «Наверствування і характеристичні признаки українських народних мелодій» писав: “Український народ, обдарований вже від природи тонким музикальним почуттям і незвичайною співолюбністю, виливає у музиці свою сердечну, з глибин душі пливучу сповідь. У музиці з найбільшою безпосередністю відкриває він свою душу, свою палку, розміряно-меланхолічну вдачу” [101, с. 248]. Мандрівник, географ та історик Йоганн Георг Коль (1808-1878), спостерігаючи за побутом українців, захоплювався тим, що українські дівчата навіть «в будні дні при роботі завітчуються й тоді стають подібними на жриць флори. А, що вони люблять співати, то переливається по цих селах таке, що рідко деінде стрінеться. Жінки, завінчані, за найтяжчою працею, безустанку співають, мов солов’ї. І тяжко живо переказати читачеві лише словами цю повну життя картину!» [203, с. 93].

Спів, зокрема хоровий, є найхарактернішим виразником музикальності українського народу. Його особлива співучість «пов’язана з високими музичними здібностями, на які вплинули антропологічні чинники, природні умови та соціально-історичні обставини» [28, с. 320]. Про це пише мистецтвознавець Дмитро Антонович, зазначаючи, що «українці часто видають з-поміж себе визначних співаків і співачок; між українцями часто зустрічаються прекрасні голоси, власники яких завдяки уродженій музичності без великого труду досягають визначних успіхів на європейських і американських естрадах та на оперних сценах столиць російських і західноєвропейських» [3, с. 404]. Музичні здібності українського народу відзначив видатний німецький філософ і священник Йоганн-Готфрід Гердер (1744-1803) у «Щоденнику моєї подорожі в 1769 році» («*Journal meiner Reise im Jahre 1769*»), пророкуючи Україні велике майбутнє: “Україна стане колись новою Грецією: прекрасне підсоння цього краю, весела вдача народу, його музичний хист, родюча земля колись прокинуться: <...> постане велика, культурна нація і її межі простягнуться до Чорного моря, а відтіля ген у далекий світ” [203, с. 68].

Поет, перекладач та професор слов’янських мов Фрідріх Мартін фон Боденштедт (1819-1892) у передмові до збірки перекладів українських

народних пісень на німецьку мову «Поетична Україна...» («*Die poetische Ukraine...*») наголошує на прямому зв'язку духовної сутності українського народу з пісенністю: “У жодній країні дерево народної поезії не видало таких великих плодів, ніде дух народу не виявився в піснях так живо і правдиво, як серед українців. Який захопливий подих туги, які глибокі, людяні почування в піснях, що їх співає козак на чужині! Яка ніжність у парі з мужеською силою пронизує його любовні пісні... Справді, народ, що міг співати такі пісні і любитися ними, не міг стояти на низькому ступені освіти” [203, с. 104]. Тому не випадково історик, психолог і поет Володимир Янів (1908-1991) зараховує пісенність до числа питомих ментальних ознак українського народу і констатує, що існує лише невелика кількість народів, «які можуть рівнятися пісенною культурою, співучістю з українцями» [228, с. 81]. Подібну думку висловлює і А. Рудницький, називаючи любов українців до співу «великою прикметою народу» [250, с. 34].

О. Кошиць у праці «Про українську пісню й музику» звертає насамперед увагу на народну пісню, яка, маючи «в собі всі національні первні», «стала ґрунтом для організованого музичного українського мистецтва, як світського так і церковного» [114, с. 3]. Ба більше, народні пісні є безпосередніми носіями історичної та культурної пам'яті, вони акумулюють у собі національну свідомість. Щоб пізнати правдиве життя українців, самотутній вияв їхнього характеру, притаманну їм всю палітру почуттів ми звертаємось до традицій української народної пісенності. Саме тому письменник Микола Гоголь у своїй статті «Про малоросійські пісні», яка увійшла до збірника «Арабески», пише, що це є «народна історія, жива, яскрава, сповнена барв, істини, яка оголює все життя народу»<sup>2</sup>. Цю точку зору поділяє А. Рудницький, зазначаючи, що «впродовж століть народні пісні супроводили український народ через усі фази його історичного буття, від колиски української нації по нинішній день. Наче в дзеркалі, в них відбивалися всі історичні, політичні, соціальні, релігійні та

<sup>2</sup>Гоголь Н. В. О малороссийских песнях. Арабески. Часть 2. Санкт-Петербург, 1835. С. 99-118.

родинні події народного життя. Вони лунали по всій Україні й допомагали втримувати бадьорість духу та національну свідомість десяткам мільйонів людей, які сторіччями були примушені жити під чужим ярмом, розділені політичними кордонами. І, врешті, ця народна музика дала поштовх і стала основою організованого розвитку на Україні у ділянці так світської, як і церковної музики» [196, с. 17].

О. Козаренко у праці «Феномен української національної музичної мови» стверджує, що з «провидчого “бачення” незмірних багатств “інформаційного передання” віків, прихованого в народній пісенності, унікальності цього типу комунікату в творенні інтегральної єдності української культури та соціуму, походить Шевченкове: “Наша дума, наша пісня не вмре, не загине... От де, люде, наша слава — слава України!”» [99, с. 9]. Дослідник акцентує, що поетові притаманне «загострене у своїй пророчій істинності <...> інтуїтивне відчуття важливості музичної складової (єдиної, справжньої “слави України”) у духовному житті нашого народу» [там само].

У 1833 році відомий польський громадський діяч, поет, драматург та етнограф Вацлав Залеський у вступі до своєї фундаментальної праці «Пісні польські й руські люду галицького» («*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*») підкреслив багатство українського пісенного фольклору, зазначивши при цьому, що кількість польських народних пісень є меншою від кількості українських (руських), оскільки значну частку співаного польського фольклору складають краков'яки, дуже мало жіночих і обрядових пісень, а чоловічі та історичні пісні — відсутні. Автор намагався збагнути причину цих відмінностей у кількісному складі та різноманітті пісенного фольклору, шукав відповідь на питання: чому два сусідні народи, історія яких переплелась, так різняться в культурному плані? А. Рудницький, відзначаючи багатство української пісенності та вказуючи на колективний характер народного музикування, що виявлявся, насамперед, у хоровому співі, стверджує, що «ми й є музикальним народом, якщо взяти під увагу багату скарбницю нашої народної

пісні та замилювання співати ці наші народні пісні, головню співати їх хором» [195, с. 34].

Щодо професійної музики, то більшість дослідників звертають увагу на одну особливість, наголошуючи саме на домінантній у ній вокальній складовій. Д. Антонович зауважує, що навіть «українські музичні інструменти справи не міняють, і українська музика зберігає свій вокальний характер», тому, «у зв'язку з цим — а може, внаслідок цього — немає музичного інструменту і в українській церкві» [3, с. 406]. Оскільки «орган у православній церкві не привився», то і церковна музика в Україні «так само виключно вокальна (тобто хоровий спів)». Мистецтвознавець також зазначає, що «вокальний характер української музики відбився і в товариському обиході», адже «коли в салонах Західної та Центральної Європи уряджуються інструментально-музичні зібрання, в українському товаристві замість того часто експромтом із присутніх складається хоровий спів — явище, в європейському салоні зовсім незнане» [там само].

Отже, особлива «любов» українського народу до хорового співу є загальновідомим та беззаперечним фактом, про що свідчать не лише музиканти. Про це, зокрема, у своїх спогадах пише видатний українсько-американський мовознавець Юрій Шевельов. В автобіографічному нарисі «Я, мені, мене... (і довкруги)», згадуючи свої студії у Харкові та студентів, які разом з ним навчались, автор вказує на їх «патологічний нахил до хорового співу» [238, с. 100]. «Варт було зійтися кільком з них, як вони зачинали співати... Їм не треба було навіть договорюватися, коли співати і що, — роти самі відкривалися і виспівували те саме, не умовляючися. Щодо мене, то я ніколи не любив хорових співів, навіть кваліфікованими ансамблями» [238, с. 100-101], — зауважує Ю. Шевельов, який був етнічним німцем за походженням. Не випадково А. Рудницький стверджував, що подібно до італійців, які люблять сольовий спів, «так українці люблять хоровий, і вповні зрозумілою є поговорка, що коли тільки зійдуться два українці, вони пробують співати... хором» [195, с. 85].

Наголошуючи на визначальній ролі хорового мистецтва в поступальних процесах української професійної музики, музикознавець констатує, що музикальність українського народу «в першій добі розвитку української професійної світської музики — себто від часів Лисенка до більш-менш початків Першої світової війни — зосередилася на хоровому співі», який і став основним виразником цієї музикальності як у творах композиторів, так і в слухачів, публіки, а «посередником між цими двома групами були, очевидно, хори» [там само]. Генеза цього явища, на думку А. Рудницького, полягає у широкій розповсюдженості народних пісень, які здавна виконувалися хорами «в дуже оригінальній і своєрідній народній декілька-голосовій гармонізації, якої, очевидно, ніхто не вивчав, але знав її і її пристосовував інстинктом вродженої музикальності». Другу причину автор пов'язує із наявністю у багатьох українців «добрих голосів для хору» [там само].

## **1.2. Ступінь розробленості хорової проблематики в сучасному українському музикознавстві**

Любов українців до хорового музикування ініціювала часте звернення композиторів до жанру хорової музики. Саме з цим пов'язаний і той факт, що хорова культура була і залишається одним із пріоритетних напрямків сучасного українського музикознавства. Якщо розглянути цей дискурс у ретроспективному аспекті, то відомо, що першим письмовим свідченням вказівок хорознавчого характеру у сфері співу були ще «Азбуки» часів Київської Русі. Анатолій Лещенко вважає «Азбуки» «праобразом хорознавства», позаяк у них «містились і теоретичне узагальнення співацьких традицій, і спосіб виконавської спадкоємності, і методи виховання смаку, і художні принципи» [132, с. 5].

Оскільки розквіт українського багатоголосого співу припав на XVII — XVIII ст., то це, у свою чергу, зумовило появу низки праць, написаних тогочасними співаками, музичними теоретиками, педагогами, композиторами.

Як стверджує Олександра Цалай-Якименко, трактат «О пінії Божественном» Єпіфанія Славинецького є найдавнішим документом, що містить опис стану та специфіки розвитку київського (українського) партесного багатоголосся у тій формі, в якій воно практикувалося на теренах України безпосередньо у період створення роботи (50-х рр. XVII ст.) [227, с. 283]. У трактаті було порушено багато актуальних питань, що стосувалися поширення музичної освіти, музичного професіоналізму та удосконалення хорового виконавства. На думку О. Цалай-Якименко, цей документ «є розгорнутим публіцистично-естетичним вступом до теорії київського *согласного* пінія» [там само]. У написаній у другій половині XVII ст. Миколою Дилецьким праці «Мусікійська граматика» (вважається першим у Східній Європі теоретичним трактатом, що містить обґрунтування головних засад партесного співу) автор подає основи теорії музики, композиції, красномовства та естетики, а також закладає «теоретичний фундамент нового стилю — багатоголосого “партесного співу”, що прийшов на зміну церковній монодії» [45]. Ще однією працею, що містить відомості про партесну музику, є «Азбука» Гаврила Головні, створена у середині XVIII ст., в якій викладено методико-педагогічні принципи освоєння музичної грамоти через практику хорового співу, зосереджену, як правило, на партесних зразках. О. Цалай-Якименко зауважує, що ця робота потребує ретельного вивчення, адже, попри невеликий обсяг, є важливою пам'яткою освітнього процесу в сфері хорового мистецтва у другій половині XVIII ст. [227, с. 411]. Продовжувачем методичних напрацювань Г. Головні у напрямку співацької педагогіки є Стефан Бишковський — автор партесної «Граматики», яка була спрямована на професійну підготовку регентів, навчаючи їх техніці настроювання хору, читанню хорових партитур та вокальної майстерності. Вправи, що містилися у підручнику, сприяли якісній початковій постановці голосу в процесі навчання музичній грамоті [30, с. 413].

Окрему групу складають дописи, присвячені проблемам українського хорового церковного співу, які публікувалися, починаючи з середини XIX ст., у галицькій періодиці. Їх авторами були священники та композитори: Йосип

Левицький, Іван Христом Сінкевич, Порфирій Бажанський, Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Віктор Матюк, Анатоль Вахнянин. Йдеться, насамперед, про статті «Історія введення музикального пінія в Перемишлі» Й. Левицького, «Начало нотного пінія в Галицкой Руси» І. Х. Сінкевича, «О пінію музикальном» М. Вербицького, допис «З Перемишля» І. Лаврівського, статті «Партесний або гармонічний церковний спів на Руси», «Два реформатори церковного співу» А. Вахнянина. Останній на прикладі розвитку церковної музики навіть вибудував власну концепцію історичної та культурної єдності, а також тяглості українських земель.

У першій половині ХХ ст. хорова музика, зокрема творчість композиторів перемишльської школи, стала об'єктом досліджень багатьох західноукраїнських музикознавців і композиторів, серед яких потрібно виділити праці Бориса Кудрика, Зіновія Лиська, Василя Витвицького, Василя Барвінського, Станіслава Людкевича. Так, В. Витвицький у статті «Музичне життя Галичини» зауважив, що організація та перший виступ у 1829 році Перемишльського хору залишиться пам'ятною датою не лише в історії української музики, але й національній історії загалом, оскільки це стало початком українського культурно-національного відродження у Галичині [38, с. 35].

У першій чверті ХХІ ст. хоровий аспект діяльності перемишльської школи досліджувався у працях Любові Кияновської, Мирослави Новакович та Наталії Костюк.

Національне хорове мистецтво розглядалось у низці праць, присвячених історії української церковної музики. Насамперед, слід згадати дисертаційне дослідження «Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829-1873» Б. Кудрика, опубліковане лише у 2001 році в Перемишлі (Польща). Українська ж версія його дисертаційної роботи під назвою «Матеріали до історії Західно-української музики ХІХ сторіччя» й досі зберігається в рукописі у фондах ЛННБУ ім. В. Стефаника. Б. Кудрик є також автором праць «Доба старшого так

званого «партесного» співу» та «Огляд історії української церковної музики». Окрім нього, українську церковну музику досліджували З. Лисько («Піонери музичного мистецтва в Галичині»), М. Антонович (збірники статей «Musica sacra» та «Поліфонічна музика в українських церквах у добі Козаччини. INTREPIDO PASTORI»), П. Маценко («Нариси до історії української церковної музики»), С. Людкевич («Справа нашого церковного співу» і передмова до «Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних напівів»).

Окремі розділи, присвячені хоровій культурі, містяться в працях з історії української музики. Це, передусім, «Історія української музики» та «Нарис історичного розвитку української народної музики» Миколи Грінченка; «Історія української музики» Онисії Шреєр-Ткаченко та «Нариси з історії української музики» у 2-х томах цього ж автора у співпраці з Лідією Архімович, Тетяною Каришевою і Тамарою Шеффер; «Історія української музики» у 3-х частинах Лідії Корній; «Нарис історії української музики» Андрія Ольховського; «Нариси з української музичної культури: джерелознавчий пошук» Валерії Шульгіної; «Галицька музична культура XIX — XX ст.» та «Українська музична культура» у 2-х частинах Любові Кияновської; «Київська школа музики XVII століття» Олександри Цалай-Якименко; «Історія української музики від витоків до середини XIX століття» Оксани Крусь; «Історія української музики. Від найдавніших часів до першої чверті XIX ст.» та «Історія української музики. Від XIX до першої чверті XX ст.» Степана Лісецького. Важливим також є багатотомне видання «Історії української музики», здійснене групою авторів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Так, Н. Якименко у розділі «Народне багатоголосся» пов'язує виникнення багатоголосих пісень, що є виявом «колективної творчості народу, його спільної праці та відпочинку», зі схильністю українців до хорового музикування [248, с. 86].

Аналізу хорового виконавства в контексті історії та теорії партесного стилю, досліджень духовної музики другої половини XVIII ст. присвячені монографії «Партесний концерт в історії музичної культури», «Хоровий

концерт на Україні XVII-XVIII ст.» Ніни Герасимової-Персидської та «Стильова динаміка української духовної музики XVII-XVIII ст. (за матеріалами рукописних колекцій)» Ольги Шуміліної. Розгляд окремих аспектів, дотичних до проблем хорової культури, знаходимо в працях, монографіях, статтях, нарисах, розвідках, які присвячені творчості багатьох українських композиторів. Крізь призму хорової творчості, композиторську спадщину класиків української музики: Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Якова Степового, Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського, методом систематизації та узагальнення спільних стилістичних особливостей досліджувала Надія Горюхіна в кандидатській дисертації «Головні риси української хорової класики і їх розвиток у хоровій творчості українських радянських композиторів».

Відомості про особливості функціонування хорового мистецтва, роль останнього в популяризації української культури зустрічаємо в спогадах та епістолярній спадщині відомих українських композиторів, музикознавців, письменників. До спогадів належать роботи, присвячені постаті М. Лисенка — «Спогади про Миколу Лисенка» Ф. Колесси, «Спомини про М. В. Лисенка» Л. Кобилянського, «Микола Лисенко. Спогади й думки» О. Пчілки, «Лисенки й Старицькі» В. О'Коннор-Вілінської, «Спогади про Миколу Віталійовича Лисенка» О. Кошиця, «У хорі М. В. Лисенка» Я. Гулака-Артемовського», «Про Миколу Лисенка. Спогади сина» О. Лисенка та інші, а також «Музичними шляхами. Спогади» В. Витвицького, «Між двома світовими війнами. Спогади» М. Антоновича, «Мої спомини про Станислава Пилиповича Людкевича» М. Колесси, «Арканове коло» М. Гринишина. Цінними, з точки зору концертного хорового життя та дослідження феномену українського хорового виконавства, є мемуари «Спогади» і щоденник «З піснею через світ» О. Кошиця, де він описує тріумфальне турне Української Республіканської Капели під власним керівництвом країнами Європи та Америки. Диригент наголошує: «Тоді тільки ті, що читатимуть ці мої записки, зрозуміють мене, як невимовно тяжко було працювати в Капелі, і потім з тим складом людей

показувати світові надзвичайну красу нашої пісні, як великого документа історії культури українського народу” [112, с. 3]. Епістолярій представлений листами М. Лисенка до С. Дрімченка, М. Грушевського, листуванням між М. Лисенком та І. Франком, О. Барвінським, А. Вахнянином, О. Нижанківським, Ф. Колессою; М. Антоновичем і П. Маценком, В. Витвицьким, З. Лиськом; Б. Лятошинським і Р. Глієром.

Питання, що стосуються сфери хорового виконавства, зокрема інтерпретації, порушуються в дослідженнях, предметом яких є аналіз хорової спадщини українських композиторів, що у своїй творчості звертались до поезії Т. Шевченка, оскільки, як слушно зауважує А. Рудницький: “Нема в світі другого народу, другої нації, музика якої була б так нерозривно зв’язана з творчістю одного поета чи письменника, як це є в нас, українців, у випадку Шевченка. Були поети, які в музичній творчості своїх народів мали надзвичайний вплив на розвиток цієї ділянки, як, наприклад, Гете, Гайне, Меріке у німців, Бодлер і Верлен у французів, <...> — роль їх усіх у музичній культурі їхніх народів ніякою мірою не можна порівняти з роллю Шевченка в українській музичній культурі, від самих початків її існування аж донині” [195, с. 71]. Микола Грінченко підкреслює вплив постаті українського поета на композиторську діяльність М. Лисенка, зазначаючи, що «не будь поезій Шевченка, творчість Лисенка пішла б зовсім іншими шляхами», «геніальний національний поет викликає до життя музу славного музики» [35, с. 47]. Хорову Шевченкіану досліджували: Ф. Колесса, П. Козицький, С. Людкевич, Я. Якуб'як, З. Параско, О. Середа, О. Цалай-Якименко, Х. Флейчук, Г. Карась, Р. Мазепа, М. Новакович, Ю. Гавриленко, Х. Казимирів, О. Василенко, Н. Синкевич, Н. Зельман.

Окремі відомості, що вказують на особливості української хорової культури, зустрічаємо в працях, статтях, які містять: характеристику Глухівської співацької школи XVIII ст. (К. Майбутова, В. Іванов, І. Бермес) та Київської (А. Лащенко, П. Ковалик, Т. Мартинюк, Н. Синкевич), Харківської (Д. Колоней, Г. Савельєва), Одеської (О. Шатова, Л. Асрян) хорових шкіл;

дослідження у галузі хорової регіоналістики, а саме висвітлення хорової культури Прикарпаття (Р. Дудик), Галичини (Ж. Зваричук, К. Сятецький, Ю. Олач, С. Гуральна), Дрогобиччини (І. Бермес), Тернопільщини (О. Бойчук, Г. Місько), Рівненщини (Г. Горох), Чернігівщини (О. Бадалов, Л. Дорохіна, О. Васюта), Хмельниччини (Р. Римар), Вінничини (Н. Сізова), Миколаївщини (Н. Крижановська, М. Шитюк), Запоріжжя (О. Антоненко), Дніпропетровщини (О. Леонтєва), Слобожанщини (І. Герасимова, А. Соколова); аналіз жанрово-стилістичного аспекту хорової творчості (Ю. Мостова, І. Гулеско, Т. Олійник, І. Коновалова, С. Козлова, Є. Ігнатенко, І. Вербицька-Шокот, В. Осипко, М. Варакута, О. Приходько, Я. Кириленко, О. Шуміліна); опис хорового компонента в жанрі опери (О. Шреєр-Ткаченко, Л. Архімович, Я. Гордійчук, Г. Веселовська, О. Берегова, О. Самойленко, Л. Кияновська, Я. Іваницька, В. Довженко, Л. Бутенко, О. Батовська, О. Летичевська, Н. Белік-Золотарьова, І. Куриляк); висвітлення діяльності відомих українських хорових диригентів та очолюваних ними колективів: Д. Котка (Ф. Колесса, В. Барвінський, С. Людкевич, В. Савицький, М. Антонович, Т. Кметюк, С. Стельмашук), М. Колесси (О. Паламарчук, Л. Кияновська, Я. Гоян, І. Бермес, Н. Синкевич, Н. Самотос-Баєрле), П. Муравського (О. Бенч, А. Лащенко, І. Павленко, О. Родак, Г. Солонична, І. Тирик, В. Швець, Л. Ятло, Н. Синкевич); Г. Верьовки (Л. Ященко, В. Перепелюк, З. Клименко), В. Палкіна (А. Мартинюк, І. Палкін, В. Рожок, Г. Парфьонова), М. Попенка (В. Сможаник, Ю. Туряниця, Т. Росул, В. Габорець); методичні рекомендації самих диригентів щодо хорового виконавства (К. Пігров, П. Муравський).

Важливе місце в хорознавчій сфері посідають роботи, пов'язані з народним хоровим виконавством. Характеристику українського народного багатоголосся та його різновидів знаходимо у вступній частині до збірника пісень «Українське народне багатоголосся»<sup>3</sup>. В одноіменній монографії Леопольда Ященка<sup>4</sup> проаналізовано особливості функціонування українського

<sup>3</sup> Українське народне багатоголосся: зб. пісень / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР; упоряд. З. Василенко [та ін.], заг. ред. М. Гордійчук. Київ: Мистецтво, 1963. 537 с.

<sup>4</sup> Ященко Л. Українське народне багатоголосся. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1962. 23 с.

народного багатоголосся в історичній ретроспективі, визначено певні виконавські орієнтири, теоретично обґрунтовано його основні структурно-стилістичні типи та зв'язок з професійним хоровим мистецтвом. Монографія «Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX — XX століття)» Олени Скопцової присвячена з'ясуванню коренів українського народного хорового співу з урахуванням культурно-історичної парадигми та висвітлює етапи його становлення, розвитку і професіоналізації. Особливу увагу в зазначеній роботі приділено характеристиці творчої діяльності професійних народних хорових колективів. Аналіз первісних типів українського народного багатоголосся містить один із розділів посібника Надії Супрун-Яремко під назвою «Поліфонія».

Працею, у якій досліджується хорова музика українських композиторів, є монографія «Українська хорова п'єса» Лю Пархоменко. Остання пропонує жанрову типологію хорових творів (особливості художньої організації та образності, співвідношення слова і музики), а також подає аналіз зразків хорової творчості окремих авторів. Л. Пархоменко пише, що «до питомих ознак хорової музики належать: синтетична природа, вокальна колективна виконавська організація, превалювання етичної проблематики і зверненість до широкої громадськості або й цілого народу» [178, с. 9]. Дослідниця зауважує, що хорова культура зберегла ці засади «впродовж багатовікової еволюції, в умовах змін кількох художніх епох, ряду стилів, форм виконавського побутування» [там само]. У сфері хорознавчого музикознавства написана монографія «Хорова культура: аспекти вивчення і розвитку» Анатолія Лашенка. Науковець у своєму дослідженні важливе місце відводить категорії «хорове мислення», що «являє собою відображення духовного життя композитора, виконавця і слухача за допомогою художньої аргументації музично-хорових засобів» [132, с. 54]. Проблематику української хорової культури з акцентом на історичному ракурсі висвітлює А. Кречківський в «Нарисах з історії хорового мистецтва України». Українська релігійно-співацька традиція (Л. Терещенко-Кайдан), композиторська хорова творчість

(М. Юрченко, І. Тилик, О. Грицюк), мистецтво хорового виконання (Н. Кречко, І. Тилик, О. Лігус, О. Дондик, О. Грицюк, Н. Якобенчук) та особливості хорової педагогічної системи (Н. Нарожна, Л. Остапенко, О. Кулдиркаєва, В. Скоромний) — тематичні лінії колективної монографії «Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта)», викладені в хронологічній послідовності.

Досліджуючи характерні риси українського національного музичного вислову у монографії «Феномен української національної музичної мови», О. Козаренко торкається питань хорового співу, насамперед, церковної хорової музики як жанру, в якому формувався «тезаурус національних стереотипів музичного професіоналізму, виникали оригінальні семіотичні системи — мовленнєві коди монодії, партесного багатоголосся, класицистичного хорового концерту» [99, с. 97-98].

Питання генези хорового співу, його ментальної складової та архетипної обумовленості, що є дотичними до поняття національної ідентичності, порушуються в праці «Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції» Ольги Бенч-Шокало та низці її статей: «До питання про ментальну природу українського хорового співу», «Виконавський фольклоризм в сучасній українській хоровій культурі», «Звичаєва традиція в українському хоровому співі». Робота «Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції» присвячена дослідженню феномену та витоків співацьких гуртових традицій українців у контексті усної народної обрядовості, яка бере свій початок ще з дохристиянських часів. У статті «До питання про ментальну природу українського хорового співу» О. Бенч-Шокало висловлює думку про те, що «український хоровий спів виник у питомому природному середовищі із внутрішньої потреби людини підтримувати суспільну гармонію, гармонію душі з природою й Творцем» [19, с. 149]. Автор розкриває сутність обрядового хорового співу як «єднання співаків у єдиному духовному устремлінні при вільному самовияві індивідуальності кожного співака», зауважуючи, що «при цьому кожен співак виражає в колективному співі своє особисте сприйняття й

переживання світу». Дослідниця стверджує, що ця «особлива “мова почуттів” у кожній культурі є тим живим коренем етносу, через який віками струмує генетичний код його духовності» [там само]. Саме він, на думку О. Бенч-Шокало, і впливає на специфіку звучання українського хорового співу.

Продовжила цей дискурс у напрямку національної ментальності І. Бермес у статті «Хоровий спів і ментальність українців», обстоюючи думку про те, що менталітет українського народу, питомі риси національного характеру знаходять своє яскраве вираження в хоровому мистецтві. В іншій своїй статті «Рефлексії про сутність поняття “хор” у просторі культури» І. Бермес характеризує дефініцію «хор» в різних аспектах, особливу увагу приділяючи опису його витоків та винятковому зв'язку з життям, побутом, діяльністю українців. За словами дослідниці, хоровий спів є «ментальною програмою для самореалізації індивідів у колективній творчості, що відображає світосприйняття етносу» [25, с. 60] і виступає носієм «генетичного коду» соціуму. Ці та інші проблеми хорового співу І. Бермес порушує в монографії «Український хоровий спів як соціокультурне явище».

Про ментальну обумовленість хорового співу українців пише Олена Драгомирецька в дисертації «Творчість Анатолія Авдієвського в контексті української хорової культури». Автор виділяє основні складові української національної ментальності: «кордоцентричність, заангажованість, зануреність в архаїчні обрядові пласти фольклору як духовну першооснову» [76, с. 30]. Висвітлюють особливості менталітету, його реалізацію в хоровій культурі також Вікторія Драганчук в статтях «Національна ментальність і рівні її відображення в музиці» та «Відображення національної ментальності у сучасній хоровій музиці на основі трансформованої української пісенності», Наталія Синкевич в публікації «Соціально-архетипове підґрунтя національного хорового мистецтва».

Інеса Гулеско в навчальному посібнику «Національний хоровий стиль» аналізує процес формування національного хорового стилю в українській

хоровій музиці, що охоплює період кінця XIX — початку XX ст. Дослідниця вважає, що український національний хоровий стиль викристалізувався наприкінці XIX ст. і саме тоді «були закладені основи типів жанрів, форм та індивідуальних стилів (напрямів, орієнтацій), сформовані типові риси хорового письма, які відображали специфіку українського національного характеру» [65, с. 32]. На думку І. Гулеско, становлення національного хорового стилю зумовлене традиціями перемишльської школи з австро-німецькими впливами, творчою діяльністю М. Лисенка як основоположника української національної школи і новими стильовими принципами, які знайшли своє втілення у творчості К. Стеценка, М. Леонтовича, С. Людкевича та інших композиторів XX ст.

Акапельний хоровий спів став предметом дисертаційного дослідження «Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен» Олени Батовської. У цій праці розглянуто жанрову типологію та стильові напрямки сучасного хорового співу *a cappella*, синтез традиційних і новаторських прийомів komponування та виконавства, проаналізовано хорові твори *a cappella* Л. Дичко, І. Шамо, В. Губаренка, В. Бібіка, Т. Кравцова, В. Мужчиля, висвітлено діяльність Національної заслуженої академічної капели України «Думка» та Академічного хору імені В'ячеслава Палкіна. Дослідниця відзначає велику роль хорового мистецтва «в процесі соціалізації людини в різних історичних і культурних контекстах, залученні до культурного досвіду поколінь, досягненні культурних цінностей, формуванні світогляду і менталітету» [15, с. 6]. О. Батовська подає власне визначення поняття «хоровий стиль», називаючи його цілісною динамічною системою, «яка здатна до адаптації різних стильових пластів минулого й сьогодення у новому культурному контексті» [15, с. 133] та вказує на визначальну рису стилю в акапельній хоровій музиці — колективність в процесі музикування. Саме тут, на думку автора, і «проявляється стрижнева ознака хорового виконавства — потреба водночас виявити кожному артисту свою індивідуальність та колективну особистість, яка відбиває племінний, родовий, соборний, народно-масовий початок цього виду мистецтва» [15,

с. 132]. О. Батовська також зазначає, що «першою ланкою на шляху розбудови хорової справи» в країнах Європи, зокрема в Україні, була церква, а її розвиток і професіоналізація зумовлені появою багатоголосого співу, заснуванням навчальних закладів та створенням хорових колективів [15, с. 5].

Культуротворчі процеси, пов'язані з діяльністю українського еміграційного музикознавства, крізь призму епістолярію висвітлює У. Граб у монографії «Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія». Дослідниця приділяє значну увагу «епістолярному дуєтові» П. Маценка та М. Антоновича, в листуванні яких дається оцінка професійним якостям О. Кошиця як диригента, що глибоко усвідомлює національну природу українського хорового співу. Крім розгляду наукових напрацювань М. Антоновича, присвячених західноєвропейській музиці Ренесансу та українській церковній музиці (давній монодичний спів, партесне багатоголосся Козацької доби), У. Граб описує його диригентську діяльність, яка, передусім, пов'язана з «Візантійським хором» (Утрехт, Нідерланди). Особливістю цього хору було те, що він складався «виключно з хористів-голландців» та, попри це, виконував «українську музику — церковну, народну і класичну» [59, с. 239]. Як стверджує У. Граб, М. Антонович у своїй диригентській творчості культивував «українськість» «як сутність звучання хору — починаючи від складу співаків і правильного використання їхньої тембральної барви, й до автентичного виконання церковних рецитацій» [59, с. 271], а також вважав, що в хорі «звукова архітектоніка повинна будуватися за законами національного світовідчуття» [59, с. 272]. Феноменальну природу діяльності «Візантійського хору» досліджували Ганна Карась у монографії «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття» і ряді статей, зокрема «Церковний спів в інтерпретації “Візантійського хору”», «Феномен Мирослава Антоновича та його “Візантійський хор”: штрихи до портрета диригента», Євгенія Лазаревич у дисертації «Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ ст.», Ігор

Червінський у публікації «“Візантійський хор” Мирослава Антоновича та його дискографія».

Хорове мистецтво є об'єктом наукового зацікавлення Мирослави Новакович, яка досліджувала процес конструювання національної ідентичності в музичній культурі Галичини в епоху габсбурзького правління у 1772-1918 рр. У дисертації «Галицька музика габсбурзької доби (1772-1918) в контексті явища національної ідентичності» дослідниця велику увагу приділяє розгляду хорової творчості галицьких композиторів XIX — початку XX ст., відзначаючи видатну націєтворчу роль перемишльської співацько-композиторської школи. На думку автора, звернення до багатоголосого хорового співу в тогочасних греко-католицьких церквах стало однією з визначальних ознак процесу конструювання національної ідентичності українців Галичини. М. Новакович зауважує, що «повернення галичан через реформу церковного співу в лоно своєї церкви, а відтак усвідомлення ними власної релігійної ідентичності стало тією рушійною силою, завдяки якій і відбувалося поступове формування тепер вже ідентичності національної» [167, с. 114].

Огляд праць з проблематики хорового співу і те коло питань, яке у них порушувалось, дозволяє зробити висновки про важливість цієї тематики у науковому музикознавчому дискурсі. При цьому, у переважній більшості публікацій можна спостерегти наявність тези про домінантну роль хорового співу в житті і культурі українського народу. Однак впадає у вічі відсутність окремого комплексного дослідження, присвяченого впливу хорового співу на процес української національної самоідентифікації, що вкотре підкреслює важливість і актуальність пропонованої нами роботи.

### **1.3. «Хорове начало» української культури крізь призму особливостей національної ментальності та ідентичності**

Як вже було зазначено у попередніх підрозділах, хоровий спів здавна переважав над усіма іншими видами музичної виконавської діяльності українського народу. На думку багатьох науковців, це пов'язано з його ментальними особливостями. Щоб глибше усвідомити які саме риси національної ментальності впливають на схильність українців до хорового співу та знаходять своє вираження у ньому, насамперед, потрібно дати визначення поняттю «ментальність» і окреслити радіус його функціонування.

Термін «ментальність» як понятійну категорію ще в XIX ст. використовували американський філософ, поет та есеїст Ральф Емерсон і французький історик, літератор та державний діяч Алексіс де Токвіль, а на початку XX ст. французький письменник Марсель Пруст. На науковому рівні цей термін був впроваджений французьким філософом, соціоантропологом Люсьєном Леві-Брюлем, який вивчав первісне (дологічне) мислення і «колективні уявлення». Проблеми теорії ментальності у XX ст. досліджували представники французької історичної школи «Анналів» різних поколінь, зокрема, Люсьєн Февр, Марк Блок, Фернан Бродель, Філіпп Ар'єс, Робер Мандру. Теоретичні обґрунтування феномену ментальності знаходимо у працях українських науковців, серед яких Т. Гетало, Р. Додонов, В. Козловський, С. Кримський, М. Попович, В. Храмова, А. Шевель та інші.

Етимологія терміну «ментальність» має давнє походження і пов'язана з латинською мовою, в якій слова «*mens*», «*mentis*» означають (за Мирославом Поповичем) «будь-яке духовне явище чи діяльність: розум, мислення, обдумування, думка, образ мислення, душевний склад, характер, схильності, а також бадьорість, мужність, відвагу, бажання, намір, план» [188, с. 3]. У XIV ст. з'являється пізньолатинське слово «*mentalis*», яке розуміється як «те, що від інтелекту» [там само]. Близьким до цього за значенням є французький та англійський аналог «*mental*», який позначає «те, що діється винятково в розумі, не знаходячи зовнішнього вияву», «а також все, що належить до інтелектуальних здібностей, а зрештою, також до моральності й волі» [там само].

У науковому дискурсі поняття «ментальність» постає в множинності формулювань, пропонованих багатьма науковцями. За визначенням Вікторії Храмової, «ментальність — це спільне “психологічне оснащення” представників певної культури, що дає змогу хаотичний потік різноманітних вражень інтегрувати свідомістю у певне світобачення». Саме воно, на думку дослідниці, визначає «поведінку людини, соціальної групи, суспільства, внаслідок чого суб’єктивний “зріз” суспільної динаміки органічно включається до об’єктивного історичного процесу» [225, с. 4].

Зважаючи на те, що деякі науковці ототожнюють терміни «ментальність» і «менталітет», Руслана Демчук понятійно розмежовує їх змістовні параметри. Так, вона зазначає, що «під ментальністю у метафізичному сенсі ми розуміємо світоглядні установки (картину світу) певного народу, а під менталітетом — моделі поведінки (національний характер)». Р. Демчук вважає, що ментальність є «спіритуалістичною» категорією («як дух/душа колективного суб’єкта — народу/нації»), а менталітет — «тілесною», що проявляється «через спосіб життя, соціальний габітус окремих індивідуумів», «ментальність сформовано архетипами/патернами», натомість «менталітет обумовлено практиками/репрезентаціями». Відповідно до цієї концепції «національна ментальність — цілісність (України)», а «менталітет — сукупність (українців)» [72, с. 29].

В. Храмова зауважує, що психоповедінкові архетипи з’являються вже на початкових етапах формування етнічної спільноти і впродовж історичного процесу зазнають тих чи інших змін, певним чином трансформуються [225, с. 8]. Ці зміни є доволі незначними, адже, як стверджує О. Фільц, «ментальність — явище достатньо стабільне та фіксоване, а тому в історичному масштабі — відносно малозмінне» [221]. Подібні думки висловлює В. Храмова, акцентуючи, що «через зв’язок часів зберігається певний психоповедінковий інваріант», що знаходить своє вираження у спільних морально-етичних, мовних та культурних принципах [225, с. 8]. Він (інваріант) «дає змогу народові зберегти собітотожність у всіх історичних перипетіях, пронести через всі “малі

Апокаліпсиси” історії етнічну самосвідомість як, мабуть, єдину обов’язкову ознаку етносу» [там само]. Постає питання: який зміст вкладаємо в поняття «інваріант» в контексті ментальності? Під інваріантом розуміємо ті «важко вловні» риси національного характеру, які закріплені «на рівні найдавніших архетипів світосприйняття та поведінки», що в межах метафізичного простору звуться «душею народу», «духом нації» [225, с. 8-9].

Юрій Шерех (Юрій Шевельов)<sup>5</sup> у роботі «Етюди про національне в літературах сучасности» пише про «неповторний і невідтворний характер кожної нації і її культури», що самовиявляється в усій історії народу та його духовності [241, с. 148]. Науковець стверджує, що «архітектура селянської хати, ритми народних пісень і танців, весільні й похоронні звичаї, спосіб мислити космос і спосіб відмінити слова, мудрість приказок і улюблені ходи мелодії в симфоніях композиторів, особливості державної системи і типовий колір очей — усе мало бути пояснене з одного джерела: з одвічних особливостей тієї субстанції народної душі, що її можна було назвати національним духом» [241, с. 149].

Та мусимо зазначити, що терміном «національний дух» або «дух нації» (*«l'esprit des nations»*) французькі мислителі, філософи й просвітники (Жак Бенінь Боссює, Шарль Луї де Монтеск’є, Вольтер) послуговувались ще у XVIII ст., коли порівнювали національні характери носіїв різних культур. Це питання цікавило і німецьких письменників та філософів, які позначали національний дух терміном «*Volkgeist*». Йдеться про Фрідріха Карла фон Мозера, який в 1765 р. видав книгу «Про німецький національний дух» («*Von dem Deutschen Nationalgeist*»), та Й. Гердера, котрий у «Трактаті про походження мови» («*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*», 1772) і праці «Ідеї до філософії історії людства» («*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*», 1784-1791) вказує на належність всіх індивідів до певних груп, серед яких автор особливого значення надає етнічній, що найбільш виразно

---

<sup>5</sup> Юрій Шевельов писав під різними псевдонімами: Юрій Шерех, Григорій Шевчук, Шерех (Sherekh, Šerech, Sher).

втілює *Volkgeist*. За твердженням Й. Гердера, «дух народу» виявляється, насамперед, у мові, особливостях організації побуту, усній народній творчості, музиці, культурних традиціях, що, в свою чергу, впливає на модель поведінки, погляди та переконання народу, тим самим забезпечуючи зв'язок між різними поколіннями [48]. Георг Вільгельм Фрідріх Гегель пропонує таке розуміння «духу нації», в якому останній постає у формі проекції історичних та культурних виявів «абсолютного духу» («*absolute Geist*»)<sup>6</sup>. Він, набуваючи рис реальної субстанції, виражається спільнотою (*Gemeinwesen*), народом [44, с. 306]. Філософ вважає, що всі елементи культури формують єдину цілісність, де «релігія, філософія, мистецтво й мораль взаємно діють одне на одного» та «виражають “дух” — внутрішнє інтелектуальне обдарування — народу, який їх творить» [44, с. 552]. На думку Г. Гегеля, «історія будь-якого народу є процесом, у якому він осягає і розвиває свій унікальний внесок до загальної скарбниці вселюдської цивілізації» [там само]. *Volkgeist* пов'язаний також з поняттям «*Zeitgeist*» («дух часу»), яке визначає вектор мислення, особливості світосприйняття людей певної епохи, впливаючи на всі сфери їхнього життя.

Національний дух найповніше реалізується в мистецтві, релігії, філософії, політиці. Дотичним до нього є поняття «національного характеру», яке, на думку багатьох науковців, не є тотожним поняттю «ментальності». Так, за словами О. Фільца, характер співвідносять «із зовнішніми, експресивними ознаками, що окреслюють ментальні якості поведінки, реакцій», а ментальність пов'язують, насамперед, з внутрішніми особливостями суб'єкта та його потенційними можливостями. Тому, «ментальність слід розуміти і як окрему складову свідомості, адже остання інтегрує у собі весь спектр окремих психічних диспозицій в одне мотиваційно-світоглядне ціле» [221].

Питання, пов'язані з проблематикою української національної ментальності, порушувались ще в другій половині XIX ст. у працях відомих українських письменників та істориків, це, зокрема, «Дві руські народності» (1861) М. Костомарова, «Світогляд українського народу: ескіз української

<sup>6</sup> У філософії Г. Гегеля абсолютний дух (світова душа) є першоосновою усього, що існує, має буття.

міфології» (1876) І. Нечуя-Левицького, «Три національні типи народні» (1888) В. Антоновича. У першій половині ХХ ст. цей дискурс продовжили Л. Цегельський («Русь — Україна, а Московщина — Росія», 1916), В. Пачовський («Українці як нарід», 1917), В. Липинський («Листи до братів-хліборобів», 1919), Д. Чижевський («Нариси з історії філософії на Україні», 1931), І. Мірчук («Світогляд українського народу», 1942), П. Феденко («Вплив історії на український народний характер», 1942), Ю. Липа («Призначення України», 1953). Ця тема продовжувала досліджуватись у працях українських науковців другої половини ХХ — початку ХХІ ст.

Коли йдеться про українську хорову культуру, то в корінні її феномену, на думку письменниці та літературознавиці Оксани Пахльовської, закладена «радикальна відмінність між “латинським” і “візантійським” світами». Так, «світ латинський протиставляє індивідуальне “я” колективному “ми”, а візантійський з усіма його слов’янськими модифікаціями виростає на “хоровій основі”», українська культура формується на основі «“хорового начала”, яке розчиняє в собі індивідуальність» [181, с. 101]. У цьому Ольга Катрич вбачає одну з причин тривалого (до ХVІІІ століття) «функціонування в українському мистецтві принципу канонічності з його естетикою “колективу” та “анонімною” творчою ініціативою» [89, с. 67]. Така особливість української ментальності сприяє реалізації творчого потенціалу народу саме в тому виді діяльності, що тісно пов’язаний з «колективним типом творчості»: у фольклорі, хоровому співі [там само].

Любов українців до гуртового музикування пов’язана з особливостями української пракультури, яка, відповідно до концепції Юрія Липи, має чотири первні — трипільський, понтійський, готський, київсько-руський. Від трипільської цивілізації в українців хліборобський тип мислення, родинні звичаї [135, с. 130], що знайшли своє відображення у великому пласті обрядових пісень. Від понтійської пракультури — потяг до творчості, важливість естетичної складової життя, самовідданість у праці, покликанні [135, с. 133-134], яка спонукає до пошуку людей з подібними переконаннями

(цим пояснюється схильність до формування різних громад, організацій, хорових товариств). Готські впливи відбилися на такій рисі українців, як організованість [135, с. 135] — хоровий спів як один з видів цієї організованості. Київсько-руський первень сприяв збереженню національних традицій та патріотизму [135, с. 138-139].

Спираючись на численні дослідження, українські науковці виділяють чотири системотвірні ознаки ментальності українського народу:

1. інтровертивність «вищих психічних функцій у сприйнятті дійсності, що виявляється в зосередженості особи на фактах і проблемах внутрішнього, особистісно-індивідуального світу»;
2. кардіоцентричність, «що проявляється у сентименталізмі, чутливості, любові до природи, яскраво відображених у пісенному фольклорі»;
3. анархічний індивідуалізм (схильність до малого гурту) і «партикулярне прагнення до особистої свободи»;
4. перевага емоційності, чуттєвості «над волею та інтелектом» [41, с. 17].

Перелічені вище ментальні ознаки сприяли схильності українського етносу до музичної діяльності, зокрема до гуртового співу. Як зазначає О. Козаренко, інтровертивність, переважання ««рефлекторних світосприймальних настанов, скерованих на переживання і власну внутрішність» із похідними компелятивністю (споглядальністю) та кордоцентризмом» виявляють «українську душевну праматерію», втілюючись у ліричній пісенності [99, с. 9]. Анархічний індивідуалізм знайшов своє найяскравіше вираження у феномені Запорізької Січі, в результаті чого постав цілий пласт пісенної хорової ультури, відомої як козацькі похідні пісні. Український еміграційний філософ і психолог Олександр Кульчицький стверджує, що «постійна загроза смерті», «терпіння в житті українця» вплинули на формування двох типів реакцій, що домінували в процесі формування української нації: «*vita maxima et heroica*» — авантюрно-козацький з його «пафосом степу»; «*vita minima*» — притаєне існування, «що супроводжувалося

“відступом у себе”, звуженням сфери контактів зі світом» [225, с. 12]. Перекладачка українських історичних пісень на німецьку мову Тальві у 1866 році писала: “Визвольна боротьба проти ворогів України зродила дуже багато гарних і могутніх (українських) пісень. Формою і характером та сміливістю поетичних почувань вони дуже й дуже відмінні від великоросійських. Сміливий розмах історичних українських пісень нагадує шотландські балади. Козак не піддається долі, а з нею бореться, бо українська пісня зродилася під свист куль, під брязкіт шабель у часі довгих воєн, що століттями кипіли від Карпат аж поза Дніпро” [203, с. 104]. За переконаннями багатьох дослідників (М. Костомаров, І. Нечуй-Левицький, В. Липинський, Є. Онацький), «українська психічна структура вирізняється емоційно-почуттєвим характером» [225, с. 10]. «Висока українська емоційність, чутливість та ліризм» проявляються «в естетизмі українського народного життя і обрядовості, в артистизмі вдачі, у прославленій пісенності» [там само].

Проявом української ментальності, що безпосередньо пов’язаний з хоровим співом є колективізм [218, с. 122], схильність до малих форм організації, оскільки сам архетип «хор» є «основою поняття *громада*, тобто *гурт*, *колектив*» [23, с. 5]. О. Бенч-Шокало вказує на те, що «хор як злагоджена громада» є модулем суспільства, «у якому органічно діють ладотворчі й культуротворчі принципи». Така організованість — це вияв «не зовнішньої сторони зібрання людей, а їхньої внутрішньої налаштованості на гармонію, їхньої світоглядної зорієнтованості» [там само]. Про таку характерну рису українців, як колективістська спрямованість, згадує Ю. Липа, пишучи, що «українська раса — це раса солідаристів, яких суспільний ідеал — група, а не індивідуальність. Найприродніше місце українця — це перебування в групі, а ніколи — поза групою» [221]. Мусимо зауважити, що схильність до колективної діяльності не обмежена, а поєднується з індивідуальною ініціативою. Про це пише і В’ячеслав Липинський, акцентуючи увагу на межовому характері української ментальності, у якій поєдналися «осілі» та «кочові» елементи — «цивілізація плуга» та «цивілізація степу», наслідком чого є

великий рівень самоорганізованості та внутрішніх потенцій [118, с. 28]. Володимир Горбатенко зазначає, що самоврядні потенції української метальності — «це один з основних складників генетичного коду українського народу, внутрішні потужно-творчі сили, котрі, внаслідок несприятливих для саморозвитку українського етносу і української нації обставин, переважно залишились незатребуваними, достатньою мірою нереалізованими» [55, с. 134].

Дмитро Чижевський виділяє також таку рису української ментальності як «декоративність» [235, с. 21], що є рудиментом доби бароко. Під цим словом розуміємо бажання українців показати себе з якнайкращого боку, «акцент на тому, щоб здаватися, а не бути» [118, с. 29], прояви імпозантної поведінки, що часто виявляється у гуртовому співі (на це звертав увагу Ю. Шевельов). Не випадково Симон Петлюра, голова Директорії УНР, у 1919-1920 рр. вбачав можливість ознайомлення Європи і світу з державою Україною, її ментальністю і культурою саме через український хоровий спів, результатом чого стало заснування та творча діяльність Української Республіканської Капели, очолюваної О. Кошицем. Бельгійська газета «*Ons Vaderland*» після прем'єри «Щедрика» М. Леонтовича у Брюсселі в січні 1920 року писала: “Симон Петлюра знайшов чудовий спосіб подолати західноєвропейське невідання. Цей воєначальник, який намагається врятувати свою країну від пастки більшовизму та царизму, здатний не тільки воювати. Він знає, що меч сам по собі безсилий, і щоб здобути симпатії західноєвропейського світу, пропонує познайомитись з мистецтвом своєї країни. Україна — країна чорнозему, батьківщина Гоголя, тепер ще й стала для нас країною пісень. Петлюра інтернаціоналізує українське питання піснею!” [182, с. 70]. Щодо «декоративності» у поведінці українців, то навіть в наш час вони, потрапляючи в інше культурне середовище, намагаються показати себе через гуртове виконання пісень. Відомо, що ще у ХІХ ст. українців сприймали як народ, який співає і танцює.

Дослідники відзначають вплив природних умов та особливостей географічного розташування України на становлення ментального психотипу українців. Так, за твердженням Д. Чижевського, степ став «тією основою, що

якнайбільше придалася до усталення психічних рис» українського народу — емоційності, чутливості, сентименталізму, ліризму [235, с. 19-20]. На думку культуролога, українські релігійні та естетичні почуття, філософськість «прокидаються на ґрунті степового ландшафту» [235, с. 20]. Анатолій Невгодовський вважає степ однією із ключових форм «знаково-символічної системи української етнокультури», що визначає специфічний комплекс когнітивних та ментальних уявлень української нації — «свобода, простір, воля, шлях, поступ» [165, с. 75].

Нахил українського народу до колективності, спільної діяльності разом з історичним досвідом, специфічними умовами існування, формують певний світогляд і відповідні реакції на навколишній світ. Ці реакції, за Карлом Юнгом, виражаються у «характерних для даного народу універсальних праобразах, праформах, що підсвідомо детермінують поведінку і мислення кожної людини» [225, с. 13]. Філософ визначає їх як «архетипи».

Архетипи — це «абсолютні цінності», що залишаються незмінними впродовж усієї історії людства, набуваючи «інваріантної смислової забарвленості, нових смислових нашарувань, або ж пробудження сталих цінностей, інваріантного змісту досвіду нації» [199]. Інше визначення цього поняття подає український філософ, культуролог, представник київської філософської школи Сергій Кримський, називаючи архетипами «наскрізні символічні структури культури, що асоціюють певний тематичний матеріал свідомого та підсвідомого функціонування людських цінностей» [119]. Марина Северинова підкреслює роль архетипів у збереженні тих генокодів (першообразів), які «відповідають етнокультурам як частинам загальносвітової культури, поданим у національних образах культури» [199].

Давні хліборобські традиції українців вплинули на формування особливого архетипу української свідомості — «хліборобського». Саме він, як архетип «ласкавої, плодючої землі, опертий на віковий спільний досвід співжиття хліборобського народу з доброю ненькою-землею» [225, с. 13],

знайшов своє вираження в певних рисах ментальності українського етносу — «сердечності, лагідності, замріяності, толерантності, чуттєвості, схильності до духовного усамітнення, <...> музикальності та співучості» [28, с. 321]. С. Кримський виділяє символіко-тематичний ряд, що відображає основні архетипні характеристики української ментальності: *Дім — Поле — Храм*. У концепції дослідника «Дім» уособлює родинні цінності та «сердечне єднання»; «Поле» — спільне коріння походження українського народу, батьківщину, «рідний край», «єднання нації через загальний материнський ґрунт, землю предків» [120, с. 273]. Як стверджує філософ, архетип землі в радіусі дії українського менталітету «інтегрував аграрно-виробничий, соціально-історичний та духовно-культурний атрибути національного життя, звичаїв та обрядів» [там само]. Зазначені вище архетипи втілились у пісенно-обрядовому фольклорі. «Храм» набуває сакрального значення, будучи виразом «благословіння вищих сил, небесного заступництва за певну спільноту», «він поєднується з національною ідеєю і в цьому розумінні означає зв'язок небесного та земного, ідеологію софійного, освяченого мудрістю буття» [там само]. Молячись в храмах, співаючи єдиному Богові, українці відчували єдність і належність до однієї суспільності.

На релігійність українців як домінуючу рису національної ментальності звернув увагу Микола Костомаров, за висловленням якого український народ «берегтиме в собі релігійні основи доти, доки існуватиме сума головних ознак, що становлять його народність» [109, с. 91]. Треба зазначити, що традиції землеробської культури, родинна та церковна обрядовість завжди були пов'язані з колективним співом.

Поняття ментальності тісно поєднується з поняттям ідентичності, про що пише П. Йолон, вважаючи ментальність засобом процесу інтеграції представників певного етносу в єдину цілісність, тим елементом, який «складає основу національної ідентичності та ідентифікації особистості, споріднює один народ, націю з іншими та відрізняє його від них, робить його неповторно самобутнім» [86, с. 373]. За висловленням Р. Демчук, ментальність є

«культуромислячим» феноменом, а ідентичність — «культуротворчим» [71, с. 23].

Термін «ідентичність» походить від латинського слова «*identicus*», що перекладається як «однаковий, тотожний» [147]. Ідентичність, як концептуальна категорія, стала невід’ємною частиною понятійного апарату всіх наукових напрямів, що стосуються досліджень соціальних процесів та ролі в них окремої людини або ж цілого суспільства, і характеризується різноманіттям видів. Йдеться, зокрема, про індивідуальну, гендерну, етнічну, релігійну, національну, культурну, професійну ідентичності. Завдяки ідентифікаційним процесам перед індивідом «відкривається можливість зробити свій вибір, відчувати самотність, цілісність і визначеність своєї особистості, усвідомити як свою схожість з іншими людьми та їх групами, так і відмінності від них» [228, с. 29]. Феномен ідентичності досліджували: Пітер Бергер, Ерік Еріксон, Ентоні Сміт, Самуель Гантінгтон, Еміль Дюркгейм, Чарльз Тейлор, Зигмунд Фройд, Карл Юнг, Джон Тернер, Фредрік Барт, Карл Ясперс, Джеймс Марсія, Генрі Теджфел та інші. У підходах до вивчення цього феномену, що пропонують зазначені вище науковці, прослідковується спільна риса — фокус їх зацікавлень спрямований на людину з її ідеалами та цінностями, «яка в процесі ідентифікації уподібнюється, ототожнюється, соціалізується з цінностями тих груп, до яких вона себе зараховує чи прагне зарахувати» [228, с. 30-31]. Р. Демчук стверджує, що процес конструювання ідентичності відбувається на рівні інтелекту, «народжується і локалізується у свідомості», базуючись при цьому «на емоційних зв’язках та моральних обов’язках» [71, с. 28-29]. Дослідниця виділяє дві типові ознаки ідентичності — «динамічність і діалогічність» [71, с. 29]. Про це писав Е. Еріксон, зазначаючи, що ідентичність не є сталою, незмінною характеристикою особистості, вона має процесуальну та динамічну природу [139] і формується під впливом соціуму в умовах історичної тяглості.

Науковці, зокрема австрійський психоаналітик З. Фройд, висувають ідею розмежування індивідуальної та колективної ідентичностей, в якій перша

керується власним «єго» людини, а друга залежить від геопросторових параметрів території проживання конкретної групи, історичного досвіду й траєкторії розвитку колективу, ресурсного забезпечення і цільових установок, колективної темпоральної свідомості, спільної стратегії життєвого проектування [228, с. 47]. О. Лисенко зазначає, що колективна ідентичність — це глибинне відчуття єдності між членами певної групи, що «виявляється у солідарності, колективній діяльності, спільній роботі», «утотожнення, усвідомлення себе з різними соціальними спільнотами — клас, сім'я, національна група, етнос, народ» [139]. Елементами, що формують колективну ідентичність є «спільне історичне минуле, історична пам'ять, просторово-часові концепти, групова совість, міфологія, релігійні доктрини, загальноприйняті ритуали, біосоціальний досвід, система загальнозначущих моделей зразків, географічне місцезнаходження і національне відчуття простору, переважаючі економічні моделі, колективна думка, відчуття, сімейні зразки, негативні й ідеальні прототипи, ставлення до чужих цінностей» [228, с. 48]. Колективна ідентичність проявляється у ідентичності національній.

У процесі конструювання національної ідентичності ключового значення набувають такі складові національного буття, як держава, правова та політична системи, економіка, мова, культура, релігія, що формують ідеалізований образ нації на основі ціннісного самовизначення спільноти. За висловленням французького письменника, історика релігії, філолога та філософа Ернеста Ренана, «нація — це душа, духовний принцип», який полягає у спільному володінні «багатим спадком споминів» та загальній згоді, бажанні «жити разом, користатися спільним і надалі неподільним спадком», а саме «існування нації — це щоденний плебісцит, як існування особи — вічне ствердження життя» [193, с. 118-119]. Е. Ренан акцентує, що нація виражає свою волю та самостійно обирає напрям власного розвитку, і це, насамперед, демонструється «текстами, і не так державними законами чи розпорядженнями, як творами філософів, істориків, літераторів та митців» [228, с. 40].

В зазначеному контексті слід розглянути такий багатовимірний соціокультурний феномен, як етнічна ідентичність, що передбачає усвідомлення індивідом або групою своєї приналежності до конкретної етнічної суспільності, супроводжуючись при цьому когнітивним осмисленням, афективним переживанням та ціннісною оцінкою свого членства в спільноті [228, с. 58]. На думку багатьох дослідників, етнічна ідентифікація супроводжується становленням у людини чи всієї групи наступних характеристик:

- стійкого відчуття «ми», заснованого «на певних параметрах етногенезу: генетико-біологічному (родове коріння), клімато-географічному (історична територія) і соціокультурному (історія свого народу, символи його культури, мистецтва, релігії тощо), що утворюється в процесі історико-культурного розвитку спільноти»;
- світоглядної позиції «за принципом “свої — чужі”, “ми — вони” і готовність до подібності способу думок та дій з представником своєї етнічної групи»;
- певного ціннісного «ставлення індивіда до себе та інших, суспільства і оточуючого світу»;
- типу «самовизначення індивіда в соціальному і культурному просторі»;
- форми організації особистого життя — «стиль життєдіяльності, стиль спілкування, стиль активності тощо» [228, с. 59].

Ентоні Сміт виокремлює дві моделі нації — західну, яка базується на спільності історичної території, культури та ідеології, рівності всіх її представників у політико-правовому полі, і східну, головною особливістю якої є акцент на спільному етнічному походженні й традиційній культурі [205, с. 20]. Едвард Тейлор визначає культуру як складне цілісне утворення, що включає певну систему знань, вірувань, моральні принципи, мистецтво, традиції, а також уміння та навички [239, с. 32]. Ральф Лінтон розглядає культуру як набір типових форм поведінки, притаманних суспільству, що передаються його членам у процесі соціалізації [259, с. 69]. Механізм передачі

компонентів культури (моральних, етичних, психічних, світоглядних, мистецьких), до яких зараховуємо і хорове мистецтво, можливий завдяки культурній пам'яті. За твердженням німецького культуролога та релігієзнавця Яна Ассмана, остання — фундаментальний елемент колективної пам'яті, яка є надважливою в контексті національної культури, самосвідомості та самоідентифікації. Культурна пам'ять, на думку дослідника, слугує містком між різними поколіннями окремих спільнот, виникаючи завдяки різноманітним способам фіксації й передання досвіду минулого, що допомагають суспільству зберігати свою колективну ідентичність. У концепції Я. Ассмана зазначене вище явище опирається на певні «точки фіксації» — визначальні, доленосні події минулого, «пам'ять про які підтримується за посередництвом культурних форм» та формалізованих каналів комунікації. Їх науковець визначає як «фігури пам'яті» [13, с. 12]. Поліна Вербицька акцентує, що культурна пам'ять відіграє важливу роль у формуванні, розвитку, збереженні й переданні «культурних норм, цінностей, знань», що стимулює інтеграційні та консолідаційні процеси [33, с. 21]. Е. Сміт вказує на велику роль культурної спадщини у становленні національної ідентичності, відчуття якої «стає могутнім засобом самовизначення й самоорієнтації індивіда у світі крізь призму колективної особистості та своєї самобутньої культури». За словами дослідника, «саме завдяки спільній неповторній культурі ми спроможні дізнатися, “хто ми такі” в сучасному світі» [206, с. 26]. В свою чергу, Іван Лисий стверджує, що культура не лише «формує націю, а й забезпечує її тривкість, визначає її історичні перспективи, закріплює та утримує національну ідентичність» [140, с. 49].

Оскільки хоровий спів є частиною музичної культури, важливим є поняття національної ідентичності музики. Як стверджує М. Новакович, «національна ідентичність музики — явище процесуального характеру, що конструюється шляхом усвідомлення національною спільнотою своєї музичної самості і набувається в результаті пошуку й поступового відбору

найхарактерніших самобутніх форм музичної презентації, що прийняті спільнотою для себе і впізнавані для інших» [167, с. 50].

Беручи до уваги той факт, що національна ідентичність — це відчуття певної спорідненості з конкретним народом, а специфіка функціонування самого хору полягає в об'єднанні людей у спільній музичній діяльності, ми можемо, солідаруючись із С. Ерісманн, стверджувати, що хор є основою національної ідентичності на макрорівні як приклад колективної і культурної згуртованості та єдності [254]. Про те, що хоровий спів тісно пов'язаний із національними почуттями, має вплив на народні маси свідчать: існування гімнів та великої кількості народних пісень, проведення масштабних хорових фестивалів за участі багатотисячних хорів. Особливе значення у музичній діяльності саме колективного співу відзначає С. Ерісманн, наводячи приклад заборони музики у 1525 році в соборі Гроссмюстер цюрихським реформатором Ульрихом Цвінглі. Як зазначає дослідниця, «спів пішов з храмів і соборів, але люди продовжували співати вдома, знаходячи в спільному хоровому музикуванні джерело духовних сил [там само]. Австрійська письменниця та поетеса Інгеборг Бахман у есе 1959 року «Чудова музика» («*Die wunderriche Musik*») писала: “Часом всі ми — засідателі дахів, що подають зверху свої голоси, з кожного даху. Часом ж ми перебуваємо в підвалах, і там ми співаємо, щоб здобути сміливість і подолати страх темноти. Нам потрібна музика. Справжній монстр — це якраз світ без голосу” [там само].

Про український хоровий спів як екзистенційний чинник пише і швейцарська газета «*La Patrie Suisse*» за 29 жовтня 1919 року (йдеться про світове турне Української Республіканської Капели): “Українська Республіка прагне відновити свою незалежність, а тому вирішила наочно показати, що вона справді є. “Я співаю, отже я існую”, — підтверджує вона, переінакшуючи Блеза Паскаля. А співає вона дивовижно. <...> Це зразок гарної та хорошої патріотичної пропаганди” [182, с. 50]. Зрештою, хоровий спів мав визначальну роль у процесі самоідентифікації українців як нації, адже ще в XVII ст. мандрівники ідентифікували їх (попри інші характерні особливості) через

високу культуру хорового співу, а в першій третині ХХ ст. світ знову «відкривав» для себе Україну через діяльність Української Республіканської Капели.

### **Висновки до розділу 1**

У першому розділі дослідження український хоровий спів визначений як одна з найважливіших складових національної культури, оскільки з ним пов'язаний життєвий і культурний устрій українського народу. Для підтвердження цієї думки було наведено приклади висловлювань відомих українських і зарубіжних музикантів, науковців, мандрівників, письменників, які відзначали особливі музичні здібності українців, акцентуючи увагу на схильності останніх до колективної музичної діяльності, а саме до гуртового співу. Виявлено, що «любов» українського народу до хорового співу зумовлена не лише антропологічними чинниками (наявність «добрих голосів для хору»), багатством української народної пісенності, а й історичними, політичними, соціальними факторами та особливостями національної ментальності.

Розглянуто дефініцію «ментальність» та охарактеризовано механізм її дії в українському національному вимірі. Зазначено, що ментальність відображає специфіку колективного мислення, сприйняття навколишнього світу і проявляється у системі національних духовних цінностей, важливе місце серед яких посідає культурна ланка з усіма своїми складовими, зокрема з її музичним елементом. Оскільки хоровий спів в Україні здавна превалував над іншими видами музичної виконавської діяльності, певні риси національної ментальності знаходять своє яскраве вираження у традиціях українського гуртового співу. Доведено, що такі ознаки ментальності українського народу, як інтровертивність, кардіоцентричність, емоційність і чутливість, анархічний індивідуалізм із одного боку та колективізм з іншого, релігійність, певною мірою «декоративність» втілились в українському хоровому співі.

В ході дослідження було розглянуто ідентичність як понятійну категорію з акцентом на колективній, національній та етнічній ідентичностях. Відзначено важливу роль культури та феномену культурної пам'яті, який забезпечує зв'язок поколінь і передає моральні, етичні, психічні, світоглядні, мистецькі орієнтири нації в ідентифікаційних процесах. Акцентовано, що хоровий спів, сама сутність якого полягає в об'єднанні людей у спільній виконавській діяльності, сприяє конструюванню української національної ідентичності, адже хорове мистецтво стало засобом «самовідродження, самопоказу» українського народу, сприяло усвідомленню українців себе як нації та репрезентувало українське професійне музичне мистецтво на міжнародній арені.

## РОЗДІЛ 2

### ІСТОРИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ В АСПЕКТІ ТРІАДИ НАЦІОНАЛЬНИХ СИМВОЛІВ «ДОМУ — ПОЛЯ — ХРАМУ»

#### 2.1. Хорова складова українського музичного фольклору в контексті архетипів «дому» та «поля»

У попередньому розділі дослідження було зазначено, що у кожного народу є характерні універсальні праобрази, праформи, які детермінують його поведінку і визначаються як архетипи. Кожен з архетипів, запропонованої філософом С. Кримським тріади *Дім — Поле — Храм*, безпосередньо пов'язаний з українським гуртовим співом. Цей зв'язок реалізувався через народні звичаї та обряди, характерною рисою яких з давніх часів було спільне музикування. Хоровий спів в Україні, маючи архаїчні витoki, є одним із найдавніших видів колективної співтворчості, яка протягом усієї української історії втілюється, насамперед, в народній звичаєвості. Остання, як стверджує О. Бенч-Шокало, «забезпечує єдність духовної та біологічної сфер людського єства, цілісність родових та етнічних спільнот» і «виявляє себе через традицію, яка є основним критерієм істинності на шляху пізнання своєрідності духовних основ кожного народу. Традиція поєднує в одне ціле життя минулих і нинішніх поколінь народу — безвічне життя етнічного духу, що забезпечує стійкість майбутніх поколінь» [24, с. 3]. Микола Гордієнко вказує на те, що національні традиції є «фактором, який разом з культурою та мовою не тільки зберігає цілісність українського етносу, а й сприяє побудові самостійної демократичної держави» [57, с. 10]. Олекса Воропай особливе місце відводить народним звичаям, оскільки вони є тими прикметами, «по яких розпізнається народ» не лише в сучасності, «а і в його історичному минулому». Письменник акцентує, що «звичай — це ті неписані закони, якими керуються в найменших щоденних і найбільших всенаціональних справах. Звичай, а також мова — це ті найміцніші

елементи, що об'єднують окремих людей в один народ, в одну націю» [43, с. 11]. О. Бенч-Шокало зазначає, що «звичаєва традиція засвідчує високі духовні досягнення українців, забезпечує духовний зв'язок поколінь, відкриває людям у земному бутті перспективу життя етнічної душі». Дослідниця наголошує на тому, що «за звичаєвістю ми ідентифікуємо свою етнічну сутність, окреслюємо свою етнічну особливість» [24, с. 4]. Саме на основі звичаєвої традиції упродовж багатьох віків розвивалася українська музична культура, й особливо вагома її складова — хорова ланка, яка посідала центральне місце в комплексі національних обрядів. Роль останніх полягає у тому, що вони як громадські священнодійства супроводжують «певні події родинного життя (народження, весілля, похорон) та календарні свята» [24, с. 20]. Ф. Колесса вважає обряд першоджерелом, з якого випливає народна поезія, та звертає увагу на те, що «під охороною обряду народні пісні вдержуються найдовше. Багата обрядова поезія українського народу сягає своїм початком до передхристиянських часів на Русі; довгі віки минули від тієї доби, що привела на світ українські колядки, щедрівки, гаївки, веснянки, купальські, обжинкові й весільні пісні: та вони досі держаться між нашим народом — і нема села на галицькій Русі, де б їх не співали» [102, с. 237].

За твердженням багатьох дослідників, до найдавніших шарів української національної хорової культури належить обрядова дохристиянська пісенна традиція, що крізь століття нищення і трансформації, позначена впливом різних історичних епох, «донесла донині первинну “міфо-релігійну свідомість” та історичну пам'ять народу» [24, с. 5]. На думку О. Бенч-Шокало, «в усній пісенній культурі українці закарбували процес творення світу своєї культури, а також виявили особистісні переживання й осмислення цього процесу світотворення. Так зароджувалося відчуття спорідненості людини з питомою природою та з іншими людьми і сприйняття цієї живої цілісності як єдиної родини» [там само]. На це ще в першій половині XX ст. звернув увагу О. Кошиць у своїй праці «Про українську пісню й музику». Він зазначив, що музична творчість українського народу наповнила та збагатила піснею не

тільки життя окремого індивіда від його колиски до домовини, але й життя нації у всіх його проявах від доісторичних часів аж донині. Так, в обрядових піснях «народна пам'ять донесла до нас з далеких сутінків нашого існування уламки поганського світогляду й ритуалу наших предків, а з початків нашої історії відблиски пишної княжої доби; в піснях “історичних” чуємо відгомін бур та катаклізмів нашої трагічної історії; в “козацьких думах” — невільничі плачі та громи й фанфари козацької слави; пісні “весільні” — це співана історія шлюбу, починаючи з часів матріархату; “чумацькі пісні” дихають на нас вітром безкраїх українських степів; релігійні “псалми й канти” хвилюють нас щирістю і наївною простотою християнської віри й моралі»[114, с. 3].

На важливу роль народної пісенності в житті українського люду вказував Ф. Колесса, аргументуючи це численними тезами, серед яких потрібно виділити наступні:

- «українські народні пісні подають недосяжні взірці чистої народної мови й високого поетичного вислову, розбуджують любов і повагу до рідного слова»;
- «українська народна пісня плекає в народних масах почуття краси, розвиває природні здібності народу і його фантазію, розбуджує кохання в музиці, що таку важливу роль грає в житті усіх культурних народів, — одним словом, народна пісня є могутнім культурним чинником» [102, с. 245-246].

Особливого сакрального значення набуває календарно-обрядовий фольклор, який, за твердженням Богдана Луканюка, «зумовлюється прив'язкою виконання табуїзованих творів до визначених регулярних обставин суспільного життя», що здебільшого обумовлені особливостями типу громади. Він визначається за такими критеріями:

1. форма організації господарської діяльності;
2. суспільна ідеологія, насамперед релігія.

Перший тип пов'язують із трудовим фольклором, тобто етномузичними творами, «що так чи інакше супроводжують певні роботи і, як правило, поза ними вже не культивуються». Другий — «календарний, час виконання якого приурочується до точно встановлених дат відповідних громадських свят». Його, в переважній більшості, вважають обрядовим, «бо в минулому він обслуговував поганські культи» [148, с. 212].

О. Кошиць зазначає, що обрядові пісні «ведуть нас у сутінки праісторичного світогляду українського народу». Оскільки релігійні погляди тогочасного українця були пов'язані з сонцем і тими силами природи, що діють під його впливом, «бажання первісного хлібороба ввійти в контакт з тими силами породило певні акти, з яких склався поступово культ, і в цих актах одним з головних чинників був спів, що надавав всьому характер і тон» [114, с. 3-4]. Йдеться про календарно-обрядовий пісенний фольклор, пов'язаний із чотирма порами року, кожна з яких представлена різними жанрами: колядками та щедрівками (зимовий цикл), веснянками, гаївками, ранцівками (весняний цикл), русальними, петрівчаними, купальськими піснями (літній цикл), обжинковими та весільними піснями (осінній цикл). За висловленням О. Кошиця, «з бігом часу подробиці святкового ритуалу, в який входили ці пісні, загубились і повернулись в незрозумілі народні звичаї, ігри й хороводи, різні магічні формули й заклинання, але при цих архаїчних уламках минулого залишилась в народній пам'яті пісня того ритуалу — свіжа, молода, хоч подекуди й затемнена давністю та деякими наверстовуваннями» [там само].

Слід зазначити, що весільні пісні співалися впродовж усього року, супроводжуючи шлюбні церемонії. А. Рудницький з цього приводу пише, що оскільки «більшість весільних святкувань відбувалася після жнив, то ці пісні разом з обжинковими, до яких вони подібні музичним характером, належать до групи осінніх пісень» [196, с. 20].

Н. Супрун-Яремко акцентує увагу на тому, що народні пісні в Україні творилися як поодинокими талановитими співаками, так і гуртом — «під час

вечорниць, весілля, родинних свят, робіт у полі, у хаті, — через що історично склалися два способи їх виконання: одноосібний (сольний жіночий і чоловічий) та гуртовий (жіночий, чоловічий, парубочий, дівочий, мішаний). Саме в надрах гуртового народного співу сформувалося таке найцікавіше художнє явище, як українське народне багатоголосся, аналога якому нелегко знайти з-поміж народнопісенних культур світу». Водночас Н. Супрун-Яремко зауважує, що упродовж тривалого історичного шляху українське народне багатоголосся набувало нових рис, що зумовлювалось як «еволюцією самої народної пісні, так і, опосередковано, розвитком церковного та світського музичного мистецтва України, котре зазнавало впливів іноетнічних музичних культур — античної, західноєвропейської, східної. Але усі ці впливи творчий геній українського народу самобутньо перетворював згідно із сутністю свого етнічного духу» [213, с. 342].

Українські науковці підкреслюють тяглість традицій хорового співу. Так, Н. Супрун-Яремко вважає, що «початкові ознаки українського народного багатоголосся з'являються дуже рано, задовго до прийняття й поширення християнства, про що свідчать літописи XII ст., у яких згадуються “бісовські хороводи і ігрища, скакання і співи”» [213, с. 348]. На думку дослідниці, зачатки багатоголосого складу в унісонному співі у вигляді різноманітних видів паралелізмів, бурдонної фактури та епізодичних відгалужень-варіантів почали зароджуватися на теренах України та Європи вже декілька тисячоліть тому [213, с. 348-349]. При цьому, серед первісних типів українського народного багатоголосся вона виділяє ті, що формувалися стихійно під час унісонного гуртового співу. До таких належить *стрічкове багатоголосся* з октавним дублюванням, а згодом із квінтовими, терцієвими та іншими видами паралелізмів, що дублювали мелодичну лінію верхнього голосу. Ще одним поширеним типом первісного багатоголосся стало *бурдонне*, в якому головна мелодія виконувалась на фоні тривалого звучання певного тону. Останій міг бути басовим, серединним чи верхнім.

До інших типів багатоголосся Н. Супрун-Яремко зараховує *унісонно-гетерофонічне* як результат імпровізаційних епізодичних відхилень від гуртового унісону в одному чи декількох голосах, а також *гетерофонічне*, як нерозвинений підголосковий спів з імпровізаційним відхиленням від унісону, що створює «праобраз самостійних підголосків, які виникають при паралельному (терціями, квартами, квінтами) русі голосів» з унісонним чи октавним кадансом [213, с. 349-351]. І останнім серед цих типів є *антифонний* спів з його почерговим виконанням пісні двома групами або солістом і гуртом [там само]. Більш розвинені різновиди українського народного багатоголосся пов'язані з появою наприкінці XVI ст. партесного співу. Для обрядових пісень усього календарного року є характерним унісонно-гетерофонічне багатоголосся, натомість у колядках церковного походження можна зауважити перевагу гомофонно-гармонічного складу.

І. Нечуй-Левицький у своїй праці «Світогляд українського народу» вказує на те, що в обрядовому фольклорі до нас дійшли «давні поганські догми, бо народ нічого так не стереже, як релігійні обряди й релігійні пісні» [166, с. 6]. Ф. Колесса неодноразово підкреслював: «Те, що під охороною обряду найсильніше держиться давня пісенна традиція, пояснюється <...> тим, що обрядові пісні співаються хором, у якому завжди найдуться провідники і провідниці, зачинальники й зачинальниці (наприклад, колядні “берези”, весільні свахи), що твердо знають давні тексти й мелодії та не допускають самовільних змін. У хоровій пісні вирівнюються варіанти, стираються індивідуальні відхилення. Хоровий спів — це школа, що найдовше зберігає непорушність традиційного репертуару» [104, с. 370]. При цьому дослідник зазначає, що хорові пісні та колективні ігри-хороводи є висловом «почувань цілої групи чи громади» [там само]. Цей фактор сприяє об'єднанню людей, які беруть участь у цих діях, не тільки у виконавській діяльності, а й в пережитті почувань, зокрема національних.

Про важливість колективного аспекту в синкретичному давньому мистецтві пише М. Грушевський, акцентуючи увагу на хоровому співі у його

ще примітивній формі одночасно з ритмічними рухами і ритмічними гуками. Ці засоби, на думку історика, слугували не лише піднесенню настрою та енергії у людей, а й сприяли їх солідарності [64, с. 29-30]. Подібне явище спостерігаємо у відіграванні гуртами драматичних вистав — Вертепі на Різдво, «Маланці» чи «Козі» на Новий рік, «волочінні колодки» на Масниці, а також у весняних, русальних, купальських, петрівчаних іграх та хороводах. Треба зазначити, що веснянки, будучи глибоко закоріненими «в сивій давнині поганських часів» [196, с. 24], з плином часу не зазнали суттєвих змін і зберегли свій архаїчний характер.

В обрядовому фольклорі, а саме у весільних піснях, колядках і щедрівках, можна помітити зачатки історичних, релігійно-національних пісень та пісень з політичним забарвленням [92, с. 68]. Оскільки тематика зазначених жанрів охоплювала широкий спектр зацікавлень українців, можна з упевненістю говорити про їх особливе місце у житті народу і вплив на формування національної свідомості та, як наслідок, ідентичності. В. Витвицький переконаний, що колядки і щедрівки приховують «багато ціннощів, що можуть стати життєдайним чинником у нашій музиці. З них бо промовляє до нас не тільки “промінь предковічних дум” <...>, але й сама душа українського народу» [37, с. 89]. Це вплинуло на зацікавлення ними та їх використання у творчому доробку українських композиторів, зокрема, М. Лисенка (збірка хорових обробок «Колядки і щедрівки», хорові епізоди в опері «Різдвяна ніч»), у обробках для хору О. Нижанківського, М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Козицького, С. Людкевича, хоровому циклі «Гуцульське Різдво» М. Гайворонського, ораторії «Буковинське Різдво» («Барбівська коляда») Г. Гаврилець.

А. Рудницький виділяє окремий вид пісень суто християнського характеру — коляди. Вони, як стверджує дослідник, насправді були церковними гімнами, «які, завдяки своїй простоті й співучій мелодиці, популяризувалися скоріше й легше, ніж будь-які інші» [196, с. 22]. Б. Луканюк зауважує, що церковні коляди, які за текстами та мелодикою культивувалися в

Україні ще від XVI ст., були занесені з Західної Європи у ті часи, коли православні братства боролися за свої національні та релігійні права під утисками Речі Посполитої. «Братства в своїх діях взорувалися на досвід німецько-чесько-польських протестантів, від котрих здебільшого черпали і відповідний музичний репертуар, принаймні на перших порах» [148, с. 218]. З плином часу коляди в Україні створювались за прикладом європейських зразків «передовсім силами духовенства, бурсаків і їх учителів, монастирського люду, мандрівних дяків та, врешті, народнопрофесіональних співців» [там само]. Уперше коляди з нотним матеріалом були вміщені у «Богогласник», надрукований в Почаєві 1790 року в друкарні Отців Василян. Окремі зразки цього жанру, що були опрацьовані для різних типів хорів, зустрічаємо у творчості О. Нижанківського, М. Леонтовича, К. Стеценка, Т. Купчинського, С. Людкевича. Творцями авторських церковних коляд є В. Матюк, Й. Кишакевич, О. Нижанківський, І. Біликовський, О. Кошиць.

Д. Антонович звертає увагу на те, що в українців пісенний репертуар як у нижчих, так і вищих верств був той самий, це стосується також і обрядовості, зокрема пісень весільного і похоронного обрядів, оскільки тих самих плакальниць запрошували і до панської садиби, і до мужицької хати. Ба більше, кобзарів любили слухати і в панських господах, і в селянських хатах, спільними були колядки й щедрівки, канти та «божественні розспіви», які виконували бурсаки під панськими, міщанськими чи селянськими вікнами [3, с. 406-407]. Як зазначив А. Рудницький, ці пісні, незважаючи на різноманітні кордони, що розділяли українську землю упродовж багатьох століть, мали спільні риси і тільки їм притаманний спосіб виконання, вони у різних варіантах співалися по всій країні. А це, на думку дослідника, є наявним доказом «неподільності та єдності української нації» [196, с. 24].

Зразки хорового співу, в яких домінує національний елемент, спостерігаємо в історичних піснях, що пов'язано не лише з відповідною тематикою, але й засобами музичної виразовості. Український історик, філософ і літературознавець Михайло Драгоманов у своїй праці «Історична Польща та

великоруська демократія» вказує на те, що «історія кожного народу обумовлюється географією місцевості, яку він займає, або інакше, землею, на якій він живе» [167, с. 64-65]. Історія України, чия територія завжди знаходилась на перетині великих історичних магістральних шляхів, стала хронікою «безупинної політичної боротьби» і постійних воєн з ворогами зі Сходу та Заходу, що, однак, дало поштовх до багатого творчого натхнення українського народу. Це, у значній мірі стосується історичних пісень, що своєю генезою пов'язані з обрядовим фольклором. Ф. Колесса спостеріг, що в колядках та весільних піснях «зберігаються історичні спомини з героїчної і княжої доби». Водночас, він наголошує на тому, що справжні історичні пісні, які «оспівують історичні події й постаті, або в загальних рисах характеризують дану добу, полишила нам щойно козацька доба» [105, с. 87].

За концепцією Анатолія Іваницького, історичні пісні, залежно від історичного змісту й міри історизму, поділяються на декілька класів. Йдеться про пісні з конкретно-історичною підосновою; загально-історичною, у яких збережено колорит і дух епохи; соціально-побутові пісні про козацтво, бурлацтво, чумацтво, рекрутцтво, у яких можна чітко спостерегти особливості військової справи, соціальних заворушень, історії побуту тощо. Сюди також зараховується творчість другої половини XIX — початку XX ст. (пісні «про трудову еміграцію в Америку, викликану зубожінням селянства») [82, с. 131-132]. Зважаючи на широке тематичне коло згаданих пісень, порушення в них екзистенційної проблематики з акцентом на національному первні, можна з упевненістю говорити про те, що історичні пісні сприяли гуртуванню українців, усвідомленню їх належності до єдиного народу зі спільними традиціями, побутом, історією.

На думку Софії Грици, «процес виділення історичної пісні як такої відбувався під впливом диференційованого погляду на різні суспільні події, формування національної самосвідомості. Хоча народ фіксував історію в піснях з давніх-давен, про що свідчать її відгомони в старовинній обрядовій, побутовій творчості, самостійний розвиток історичної пісні як важливого різновиду

громадянської епіки розпочався десь в XIV — XV ст., відбивши процес розвитку української народності і нації в умовах боротьби проти чужоземних загарбників» [61, с. 61]. Дослідниця вказує на той факт, що історичні пісні здебільшого є чоловічими гуртовими, а це, в свою чергу, сприяло розвитку гуртового багатоголосся, яке «саме в козацькому співі досягло яскравої національної самобутності» [61, с. 64].

О. Кошиць під час своєї експедиції на Кубань з метою запису українського пісенного фольклору особливу увагу звертає на виконання кубанськими козаками (нащадками запорозьких козаків) історичних пісень: «Не знаю, може то мені здавалось, а може відгомін сумних історичних подій жив ще в колективній душі народній та якимсь містичним способом передавався співаками, але виконання історичних пісень набирало цілком іншого характеру, ніж в піснях військових та побутових <...>. З їх очей на мене дивився сум моєї батьківщини, історія оживала й дихала холодом минулого... Іноді мені ставало страшно. Я не перебільшую, бо кажу зараз про “колективний” хоровий голос, звук якого має своє особливе обличчя, живе й виразне, коли люди, що творять його, відчують те “щось”, що не дається до наслідування, але що само собою утворюється, коли ідея опанує душею загалу» [115, с. 45].

Особливе місце в українському фольклорі посідають козацькі похідні пісні, в яких знайшов своє вираження авантюрно-козацький тип реакцій українців — «*vita maxima et heroica*» (за О. Кульчицьким). Вони, з'явившись у середині XVII ст. в період активного національно-визвольного руху, піднімали бойовий дух воїнів та об'єднували їх у спільній боротьбі проти загарбників. Характерними рисами похідних пісень є «пружний ритм, темп, виразні широкі (“вольові”) ходи в мелодії, обмежене використання вокалізації, регулярна акцентна ритміка». Всі ці музичні засоби скеровані «на посилення елементів руху» [82, с. 137]. А. Іваницький зазначає, що «маршові мелодії не надто поширені в історичних піснях, але їх вага визначається не кількістю. Створені триста років тому, ці пісні супроводять усю пізнішу історію і продовжують активно побутувати в наш час» [там само].

У другій половині ХІХ ст., коли викристалізувався романтичний національний канон української музики, козацькі похідні пісні стали невід'ємною складовою національного музичного мовлення. Йдеться, насамперед, про творчість М. Лисенка, характеризуючи яку неможливо, як зазначив О. Козаренко, абстрагуватися від фольклорного джерела як її осердя, оскільки це дало змогу композиторові кардинально оновити власний музичний вислів і «вийти в новий — незрівнянно вищий — обшир національно тотожної звуореалізації в українській професійній музиці» [99, с. 63]. Інтонації козацьких пісень стали одним із панзнаків музичної мови митця, що яскраво прослідковується в опері «Тарас Бульба», мелодиці багатьох солоспівів, серед яких «Гетьмани, гетьмани», «Свято в Чигирині», хорах «Наш отаман Гамалія», «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі», партії Чуба в опері «Різдвяна ніч» тощо. Про це говорить й О. Козаренко, підкреслюючи, що «для Лисенка це був, очевидно, найбільш узагальнений образ славної козацької минувшини, незборимого потягу до волі (домінантної, за Б. Цимбалістим, риси національної психології)» [99, с. 89]. Фольклорна основа надала музичній мові композитора «безпрецедентної етнохарактерної фізіономічності, що одразу була сприйнята як загальнонаціональний феномен» [99, с. 66]. Сюди треба також додати і манеру інтонування гуртових козацьких пісень, їх ладові особливості. Зеновія Штундер, аналізуючи у праці «Народно-ладові основи гармонії Миколи Лисенка» вже згаданий чоловічий хор «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі», звертає увагу на його модуляційну лінію розвитку по квартах вгору в наступній послідовності: *Фа мажор — Сі-бемоль мажор — Мі-бемоль мажор — Ля-бемоль мажор*. Таке модуляційне нашарування тональностей субдомінантового зв'язку, на думку З. Штундер, створює широку хвилю наростання, що створює враження величного піднесення, яке характерне для народних історичних пісень [244, с. 126-127].

Елементи козацьких похідних пісень стали складовою авторського стилю не лише М. Лисенка (опера «Тарас Бульба», оперета «Чорноморці», кантата «Б'ють пороги», хорові композиції на уривки з поеми «Гамалія» Т. Шевченка),

а і його послідовників, зокрема П. Ніщинського (хор «Закувала та сива зозуля» зі вставної сцени «Вечорниці» до драми «Назар Стодоля» Т. Шевченка), К. Стеценка (кантата «У неділеньку, у святую», музика до поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка), С. Людкевича, починаючи з його раннього твору «Поклик до братів слов'ян», в якому композитор використовує початкову фразу відомої історичної гуртової пісні «Гей, не дивуйтесь, добрії люди».

Тема боротьби українців за волю та незалежність, проходячи червоною ниткою крізь усю українську історію, простежується не тільки в історичних піснях, а й у музично-поетичних творах, які Б. Луканюк позначає терміном — *пісенність визвольних змагань*. За словами науковця, це особливий тип масової пісні, «що виражає дух протесту, боротьби люду проти утисків, за справедливість, свободу й вольності та виступає високоідейним, дієвим засобом виховання, агітації, активізації та організації широких кіл суспільства» [148, с. 428-429]. Такі пісні доступні для широкого сприйняття, вони призначені для масового спільного хорового виконання під час особливо значимих суспільних подій. Глобальність змісту визвольних пісень втілилась в їх музичній складовій. Ці пісні інтегрували «музичні стилі, тяжіючи до універсальності, стверджуючи ідею згуртованості, вирізняючись чіткістю форми та відкритою гімнічною мелодикою. Її сутністю стала маршовість як вияв мобілізації сил та енергії» [83, с. 49]. Яскравими прикладами визвольної пісенності є хор «Шалійте, шалійте, скажені кати» з музикою А. Вахнянина і текстом О. Колесси<sup>7</sup>, «Не пора, не пора» Д. Січинського на слова І. Франка, стрілецькі та партизанські пісні. Вони об'єднували українців у єдиній боротьбі за свої права та свободи, сприяли націєтворчим та державотворчим процесам.

---

<sup>7</sup>Революційна пісня «Шалійте, шалійте, скажені кати» була створена О. Колесою 1889 року під час студентських протестів у Львові, в якій автор перетекстував «Хор норманів» з музики до трагедії «Ярополк» А. Вахнянина.

## 2.2. Релігійні та політичні передумови становлення в Україні професійного багатоголосся та його консолідуюча роль в українському суспільстві XVII — початку XVIII ст.

Важливим етапом в історії української музичної культури є усталення засад професійного багатоголосого співу на межі XVI — XVII ст., що відіграло велику консолідуючу роль в українському суспільстві. Поштовхом для його появи та розповсюдження став ряд політичних, релігійних та культурних чинників. На культивування церковного багатоголосого хорового співу (партесного) серед українців значно вплинув геополітичний фактор, про що пише Микола Підгорбунський, за твердженням якого «передумовами поширення партесного співу була експансія Польщі проти західних руських князівств та поступова їх полонізація» [184, с. 120]. Відомо, що Галицько-Волинське князівство як спадкоємець Київської династії та осердя руської ідентичності [185, с. 55] після смерті останнього князя династії Романовичів втратило свою незалежність і в 1339-1340 рр. увійшло до складу Великого князівства Литовського (Волинь) та Польського королівства (Галичина, Західне Поділля). У 1569 р. була укладена Люблінська унія, результатом якої стало об'єднання Литви та Польщі в одну державу — Річ Посполиту.

У XV — XVI ст. в європейській культурі під впливом Реформації та Ренесансу спостерігається розквіт хорової поліфонічної музики, кращі здобутки якої пов'язані з творчістю Жоскена де Пре (1455-1521), Орландо ді Лассо (1532-1594), Джованні П'єрлуїджі да Палестріни (1525-1594). Не випадково ця доба була названа «великою музичною весною народів» (Б. Кудрик). У 1498-1505 рр. капельмейстером при дворі великого князя литовського і польського короля Олександра Ягеллончика служить один із найвідоміших тогочасних німецьких композиторів, саксонець Генріх Фінк (*Heinrich Finck*, 1445-1527), якому першому випала почесна місія, як зазначив Б. Кудрик, «музично європеїзувати Польщу» [124, с. 13]. Німецький музичний теоретик XVI ст. Андреас Орнітпархос (лат. *Andreas Ornithoparchus*) поставив Г. Фінка в один ряд з такими композиторами, як Йоганес Окегем, Якоб Обрехт та вже згаданий

Жоскен де Пре. Творчий доробок музиканта складався з мес, німецьких поліфонічних п'єс, мотетів та магніфікатів. Окрім Кракова та Вільнюса, короткотривале перебування Г. Фінка у Речі Посполитій було пов'язане також з Україною, зокрема, Волинню. Чотири десятиліття потому у Кракові при королівській кафедрі на Вавелі виникло європейське вогнище духовної музики, відоме як капела Рорантистів. Серед відомих тогочасних польських композиторів і теоретиків музики треба відзначити українця за походженням Себастьяна з Фельштина (*Roxolanus z Felsztyna*, 1480-1544), чиї твори були включені до постійного репертуару капели, а також двох його відомих учнів — Вацлава з Шамотул (*Waclaw z Szamotul*) і Мартина Леополіти (*Martinus Leopolitanus*) зі Львова. Катерина Цірікус зауважує, що меса і мотети М. Леополіти вказують на нього як типового представника пізнього Відродження, чия творчість позначена впливами нідерландської поліфонічної та італійської композиторських шкіл. На думку дослідниці, львівське походження композитора свідчить про те, «що Львів XVI ст. хоч і був у певному сенсі периферією Європи, усе ж у культурно-мистецькому плані розвивався в руслі європейського Ренесансу» [230, с. 303].

Вплив ідей Ренесансу та Реформації у XVI ст. позначився на національно-культурному житті Галичини та Волині — історичних західноукраїнських земель, які були тісно пов'язані з Польщею не лише близькістю географічного розташування, а й давніми культурними контактами. Багато вихідців із цих теренів ще з XV ст. навчалися і працювали в Краківському університеті. Натомість з Галичиною пов'язана діяльність (окрім М. Леополіти, С. Фельштинського) одного з найвидатніших польських композиторів другої половини XVI ст. — Миколая Гомулки (*Mikołaj Gomółka*, 1535-1591), відомого ще як «польський Палестрина». Ця обставина, як слушно підмітив Б. Кудрик у своїй праці «Огляд історії української церковної музики», не могла не вплинути на подальший розвиток української музичної культури загалом і хорового багатоголосся зокрема [124, с. 14].

О. Субтельний зауважує, що в XV — XVI ст. на українських землях церква лишалася, як і в давньоруські часи, синонімом культури, оскільки за відсутності власної держави її роль в українському суспільстві зростала, адже вона «служувала для українців єдиним інститутом вираження їхньої самобутності» [212, с. 88]. Цю думку поділяє і М. Попович, зазначаючи, що людина культури завжди себе ототожнює або з церквою, або з державою як культурою [187, с. 66]. Ба більше, на думку Е. Сміта, церква сприяла посиленню чуття етнічної ідентифікації, а Літургія виконувала охоронну роль, забезпечивши неперервність між поколіннями [206, с. 45].

Коли йдеться про музичну складову українського церковного богослужіння, то Б. Кудрик аналізує українське музичне середньовіччя як «історичну пітьму», позаяк з того часу не збереглося жодного теоретичного твору, як і достеменно не відомо, чи взагалі були у той час музичні теоретики. Перша спроба теоретичного осмислення церковного співу датується лише кінцем XV ст. в ірмологійних вказівках. Ще одним, на думку дослідника, важливим питанням є те, чи практикувалось у княжій Україні багатоголосся, адже староукраїнські наспіви поділяються на три види. Це, насамперед, «ангелоподібное пініє», або ж строго літургійний спів; «демественное пініє» і «трехсоставное сладкогласоіваніє». Найбільше запитань викликає саме останній термін, оскільки його значення ще досі не з'ясоване. Серед наявних гіпотез одна вказує на використання триголосся. До цієї думки схиляється і Б. Кудрик, стверджуючи, що основні київські, грецькі та болгарські наспіви були одноголосні, однак багатоголосся могло практикуватися вже у княжу добу, адже у болгар в XI ст. воно було відоме у тих самих формах, що й у Західній Європі. Дослідник вважає, що припущення щодо існування триголосого співу у період княжої Русі не є надуманим вже навіть тому, що в часи Ярослава Мудрого зв'язки з Заходом були досить активні, а перші види триголосся (триголосний *discantus*, секстакордове *faux bourdon*) з'явилися в Європі в середині XI ст. [124, с. 11].

Наприкінці XVI ст. в житті українського народу відбулися значні культурні та релігійні зміни. Так, у 1596 р. була укладена Берестейська церковна унія, прийняття якої, на думку О. Цалай-Якименко, припало на той час, коли в музиці православної церкви відбувалося радикальне оновлення традиційного мистецтва співу. З одного боку, можна було спостерегти «згасання середньовічної традиції співу», а з іншого, як пише дослідниця, загальна криза на зламі XV — XVI ст. церковних інституцій у Західній Європі призвела до потужного реформаційного руху [227, с. 65]. Аналогічні кризові процеси у цей час відбувалися і в культурі Візантійської церкви, чия музична спадщина перестала існувати в метрополії у зв'язку з втратою державності, хоча ще продовжувала функціонувати у країнах, які сповідували православний обряд.

Конфлікт, що виник у Києві на ґрунті конфесійного протистояння між православними та уніатами на деякий час заповільнив зближення з латинською культурою та зміцнив зв'язки з балканськими співочими культурами, результатом чого стало освоєння новогрецького та балканського співу — ренесансного репертуару «пізньовізантійського та поствізантійського часу, який виконував у нас роль зв'язуючої ланки між традиційним ірмолойним та ренесансно-бароковим партесним етапами нашої культури» [227, с. 73]. Нова багатоголоса школа, що почала формуватися у Києві в 1620-х рр., фактично стала національною школою церковного багатоголосого співу, «який зберігав міцний зв'язок з традицією медитативного співу як глибинного духовного акту» [227, с. 74].

Усі зазначені вище зміни призвели до активного освітнього руху та спроби оновлення грецького обряду в лоні православної церкви. До цього потрібно додати появу братських шкіл, друкарень, що мало великий вплив і на весь подальший розвиток музичного мистецтва. З іншого боку, уніатська церква впровадила обов'язковий богословський вишкіл для монахів, що дало можливість членам Василянського ордену здобувати освіту в колегіумах Західної Європи. А унійна практика використання органів під час богослужіння

сприяла підвищенню музичного рівня не лише уніатів, а й православних, які контактували з останніми на рівні музичної освіти.

Водночас посилились і полонізаційні впливи, позаяк тогочасний польський уряд відмовлявся визнавати за уніатськими єпископами тих прав, якими були наділені єпископи римо-католицької церкви. Таке зневажливе ставлення до уніатів робило їх церкву надто вразливою. Митрополит Й. Рутський з цього приводу зазначив, що зневажливе ставлення польського кліру до унії призводить до того, що українці втрачають довіру до своєї церкви, багато хто з них переходить на латинський обряд і спольщується. Особливо це стосується молоді, яка здобувала освіту в католицьких учбових закладах [186, с. 475]. При цьому одним із найсильніших, на думку Б. Кудрика, «чинників масового перетягання української шляхти в латинсько-польський табір була саме латинська церковна музика» (виділення моє — Н. Г.) [124, с. 14], адже польські костельні хори, крім музики своїх композиторів, виконували також твори італійських, нідерландських і німецьких композиторів епохи Ренесансу. За твердженням дослідника, майстерність контрапункту, аристократичний блиск і пориваюча експресивність цієї музики переможно захоплювала значну кількість представників української шляхти, яка, в результаті зустрічі з європейською ренесансною культурою, відчужилась від своєї церкви і намагалась позбутися власного етнічного коріння. Розквіт у Речі Посполитій наприкінці XVI — початку XVII ст. музичного мистецтва, репрезентованого багатоголосим хоровим співом, був зумовлений також приїздом до країни багатьох видатних італійських музикантів, серед яких слід відзначити Луку Маренціо (1553-1599), Марко Скацці (1600-1662) та Джованні Анеріо (1567-1630).

Потреба «європеїзації» української церковної музики була безпосередньо пов'язана з реформою музичної писемності, що полягала у запровадженні лінійної київської нотації та поділу голосів на дискант, альт, тенор і бас, замість «путників», «вершників» і «нижників» у строчному співі. Така генеральна зміна художньої системи, на думку О. Цалай-Якименко, сприяла не лише засвоєнню

новолатинського барокового багатоголосся, а й дала поштовх до розбудови й поширення новоукраїнського партесного співу як результату слов'яно-латинського культурного синтезу [227, с. 15]. Треба зауважити, що ця реформа була досить очікуваною і підготованою, позаяк багато українців на початку XVI ст. навчалися у європейських університетах, зокрема, в Падуанському, де в той час викладав видатний італійський теоретик Франкіно Гафуріо (італ. *Franchino Gaffurio*). Ще одним важливим кроком до впровадження багатоголосого співу було видання у 1558 році в Бересті збірника протестантських чотириголосих пісень, які згодом, як зазначає О. Цалай-Якименко, почали використовуватись у католицькій та православній церковній практиці. Основними осередками багатоголосого співу в Україні з кінця XVI ст. стають школи при монастирях і православні братства. Так, Б. Кудрик подає інформацію, що вже у 1591 році у Львові учні братської школи вітали митрополита дванадцятиголосим хором.

Братські школи, які створювались українським православним населенням з метою захисту його соціально-національних прав, стали головними осередками освіти та культури. Їх фундатори, за словами Пилипа Козицького, ставили важливу мету — «об'єднати членів православно-католицької церкви, <...> зосередити в своїх руках релігійно-патріотичне виховання руської молоді і, нарешті, стати за твердиню для всього руського, національного» [100, с. 16]. А. Трохименко, розглядаючи основні елементи системної організації навчання музиці у братських школах, робить висновок, що їх діяльність тісно пов'язана з «боротьбою за незалежність і збереження національної самобутності українського народу» [216, с. 276].

Відомо, що перша в Україні братська школа була заснована у Львові при Святоуспенській церкві близько 1586 року. Вона, як стверджує О. Цалай-Якименко, мала «латинську» орієнтацію в системі освіти і музичної зокрема. У цьому ж напрямку рухалося і Луцьке Хрестовоздвиженське братство (1617), що як і Львівське, було достатньо незалежним від тогочасної церковної єпископської та митрополичої влади. «Латинські», тобто європейські стильові

засоби впроваджувалися «світськими» людьми, тому естетична складова стає однією з основних прикмет «нового мистецтва». Йдеться про те, що світська музика не протиставляється церковній, навпаки, намічається тенденція до суміщення богослужбового співу і музики як мистецтва орієнтованого на емоційне естетичне сприйняття. Не випадково співи іменуються солодкими, гарними, натхненними в *Євхаристиріоні* Софронія Почаського (1632), а музика трактується як «сад утіхи» [227, с. 37]. О. Цалай-Якименко наголошує на тому, що «братські школи стали лабораторіями освоєння технологій концертного хорового співу, який покладено в основу української партесної творчості в барокову добу» [227, с. 32].

П. Козицький у своїй праці «Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування» висловлює припущення, що розвиток іншого напрямку в українській церковній музиці, для якого характерний поворот «саме в бік гармонії», пов'язаний з формуванням нового естетичного смаку в українського народу. Так, за твердженням автора, «краса “мусикійних согласій”», які «лунали в католицьких храмах, примушувала чуйних православних співаків відчувати убозтво неоздобленої одноголосії мелодії», через що «їхні серця трепетно прагнули тієї хвилини, коли на криласах їхніх храмів залунає солодка “мусикія”, але не чужої віри, а православна». На думку П. Козицького, «в гармонічному співі, який являв собою невичерпний матеріал для творчості, відчувався вихід з того глухого кута, що в нього потрапила церковноспівацька справа на Півночі» [100, с. 19].

Проте, як зазначає дослідник, найважливішою причиною уведення в Україні реформи церковного співу стала боротьба братств з католицизмом, пропаганда якого здійснювалась (попри інші інструменти впливу) через костьольну музику. Висока художня вартість останньої, поліфонічне багатство та правильна гармонія, використання органу в богослужінні — це ті переваги, які вона мала над тогочасною українською церковною музикою [100, с. 21]. Тому поява і стрімке поширення багатоголосся пояснюється тим, що «для плідотної боротьби з католицизмом руський народ конче потребував “елико

мощно прекрасное устроить у себя божественное пініє по чину мусикійних согласій на посрамленіє бездушних висканій римских”» [там само].

За словами О. Цалай-Якименко, хоровий спів становив «зовнішню красу церковної служби» вигідно відрізняючись від інструментального стилю католицького богослужіння. Тим паче, що в Україні в добу бароко інструментальна музика так і не отримала широкого розповсюдження насамперед через її невикористання у церковній практиці, позаяк інструментальна гра вважалася ознакою бездушності на противагу хоровому одухотвореному співові. Це, зокрема, дає підставу до глибшого розуміння причин формування національного музичного канону, а також на яких засадах формувався жанровий канон української барокової музики, до якого не увійшла інструментальна складова. Єпифаній Славинецький — український поет, мовознавець та богослов першої половини XVII ст. у своєму трактаті «О пінії Божественном» характеризує «*київське пініє*»<sup>8</sup> як «воістину досконале», таке, що має «двоїсту єдність тексту і мелодії, а музика прикрашає слова гарними гармоніями, звеселяє серця, наповнює душу радістю і не затемнює словесного тексту, а навпаки, гармоніями поглиблює звучання Божественних слів» [227, с. 43].

Ще в XVII ст. іноземці почали виділяти українців саме через якість хорового співу, звертаючи увагу на те, що вони не тільки нація козаків, яка вміє воювати, захищати свої права та свободи, але й народ з високими мистецькими досягненнями, зокрема у сфері співацького виконавства. І тут варто звернутися до поняття ідентичності як самості, що розпадається на «образ для себе» та «образ для інших». На думку М. Новакович, «якщо “образ для себе” — це усвідомлення свого внутрішнього я, то “образ для інших” — у найвищому розумінні позитивний, бо адресований зовнішньому світові» [168, с. 21]. Тому колективна ідентичність як інтерпретація «Хто ми?» завжди є протилежністю до «Хто ви?». Так, П. Алеппський, архідиякон і син Антіохійського Патріарха

<sup>8</sup>*Київське пініє* — поняття, яким окреслювали вокально-хорову, акапельну творчість, виконавський стиль, що сформувались в українській музичній культурі вже до середини XVII століття.

Макарія, подорожуючи в середині XVII ст. українськими землями, був здивований високим рівнем культури і тим, що всі українці, особливо жінки й діти, добре володіють церковним співом [203, с. 39]. Спостерігаючи за виконавською практикою жіночого Вознесенського монастиря у Києві, він відзначив, що «монахині співали й читали приємним наспівом і ніжними голосами, що розривали серце і викликали сльози: це був спів зворушливий, що хапав за душу, і багато кращий за спів чоловіків. Ми були захоплені приємними голосами і співом, особливо дівиць дорослих та маленьких» [227, с. 51].

Подібні думки висловлював і лютеранський пастор, історик та письменник Йоганн Гербіній (1627-1679) після своїх відвідин Києва близько 1675 року. Він зазначив, що Бог набагато святіше і величніше вшановується у греко-русинів, аніж у римлян. «Псалми та інші священні гимни Отців щоденно виконуються в храмах з приспівуванням народу рідною мовою за правилами музичного мистецтва. В найприємнішому звучанні гармонії чується виразно дискант, альт, тенор і бас <...>. Всі миряни співають разом із кліром, і при цьому так гармонійно й благоговійно, що мені, в захваті від почутого, думалося, що я в Єрусалимі, бачу там образи й дух первісної християнської церкви» [124, с. 107].

Про високий рівень українського вокально-хорового співу в першій половині XVII ст. пише О. Цалай-Якименко, наголошуючи на тому, що нова школа співу отримала схвальні та численні відгуки іноземців. Ба більше, цей новий виконавський стиль було названо *київським* [227, с. 48]. Отже, як можна побачити з наведених вище міркувань, вже у XVII ст. позитивний «образ українців для світу» формується у значній мірі через музичну складову, оскільки церковний багатоголосий спів стає одним із засобів їхньої національної самоідентифікації, про що свідчить вже сама назва *київський*. У цьому контексті доречно нагадати думки, висловлені Каролем Шимановським у дисертаційному дослідженні «Виховна роль музичної культури» (праця опублікована у 1930 році). Автор зазначає, що історія людства насправді є історією його мистецтва і підкреслює сутність останнього, вказуючи на його

універсальність, об'єднавчу та організаційну силу в ім'я вищої мети. У той час, коли в суспільстві відбуваються націєтворчі процеси, музика має здатність об'єднувати. Вона, як організована матерія, володіє властивостями, які допомагають будувати й міжособистісні стосунки, й більші соціальні форми. Тому, беручи до уваги міркування К. Шимановського, можна з упевненістю констатувати, що хор є «мікрокосмосом групи», який прирівнюється до «мікрокосмосу держави» [262, с. 92].

Повертаючись до теми національної самоідентифікації українців, слід зазначити, що вже у часи Богдана Хмельницького (а це співпадає з періодом розквіту багатоголосого співу — Н. Г.) виділяється, на думку історика Ігоря Шевченка, «ряд політичних та культурних чинників, якими можна пояснити виникнення <...> окремої мовно-культурної і, в певному сенсі, політичної спільноти на території України, а також піднесення свідомості про окремість між її елітарними верствами». Науковець зауважує, що «за браком кращого терміну, називаємо цю окремішність “національною”, хоча ми й свідомі того, що, ужитий стосовно ранніх століть, термін цей звучить дещо анахронічно» [240, с. 199]. Як приклад, І. Шевченко, спираючись на польські джерела, наводить історичний факт приїзду у січні 1649 року Б. Хмельницького до Києва, де «спудеї Могилянської колегії вітали його як “нового Мойсея” — спасителя й визволителя руського народу з-під польського ярма» [240, с. 204]. Тоді в українському суспільстві одним із найважливіших консолідуючих факторів і, водночас, розмежувальних була конфесійна приналежність її членів, що в значній мірі вплинула на процеси формування ранньомодерної національної ідентичності на культурно-мовній основі.

Щодо церковного хорового співу, то його роль у згуртуванні різних кіл українського суспільства є надзвичайно вагомою, адже церква, як акцентує визначний український музикознавець Андрій Ольховський, що з часів середньовіччя була основною сферою застосування мистецтва, і надалі «досить часто відігравала роль політичного та культурного центру і театру, де розігрувалося чудесне видовище, зміст якого полягав у показі могутності,

величності й неземного характеру земної влади» [172, с. 121]. Водночас вокально-хоровий вектор української церковної музики зумовлений тим, що інструментальне виконавство в українців, як наголошує В. Витвицький, хоча й існувало безперервно, але часто було «предметом осуду і переслідування», натомість «хоровий церковний спів одержував примат і освячення» [40, с. 120]. Підтвердженням цієї думки можуть слугувати сповнені сарказму стосовно інструментальної музики слова Івана Вишенського, який ще у 1610 році писав: «Чи ти, любий брате, чув колись щось про духа і духовні справи від трубача, сурмача, пищальника, шамайника, органіста, регаліста, інструменталіста і бубніста?» [там само].

Об'єднавча функція хорового мистецтва яскраво простежується у практиці «загального співу» в тогочасних українських церквах, що вражало іноземців. За словами П. Козицького, загальний спів, почутий І. Гербінієм у Братській шкільній церкві, «полягав у тому, що миряни з енергійною допомогою студентів-молільників виконували разом із кліром ті богослужбові церковні пісні, які співав хор на простий повсякденний розспів» [100, с. 60]. У цьому випадку, як зазначає І. Бермес, можна говорити про «переживання майже містичного відчуття духовного єднання в спільній співочій діяльності» [28, с. 323]. О. Цалай-Якименко підкреслює, що сучасники звертали особливу увагу на ансамблеву злагодженість українських хорів та «багату і виразну темброво-динамічну гаму» голосів самих виконавців — «від *ніжного, солодкого*, що *розриває серце* та *викликає сльози*, до звучного, голосного, що *подібний до грому*» [227, с. 49].

Про важливу роль хорового співу в українських освітніх і національно-культурних процесах свідчить його запровадження у навчальні плани братських шкіл. Не випадково П. Козицький наголошує на тому, що історики, які вивчали цей період, одностайно стверджують — «спів у братських школах було поставлено на дуже високому рівні». Дослідник зауважує, що «музику викладали рівнобіжно з іншими науками, починаючи з нижчих граматичних класів: “Вони (братства) запровадили й добрий розпорядок навчання

церковного співу, поклавши початок тій науки, як і годиться, з самого малку <...> і проводили його протягом цілого шкільного курсу”» [100, с. 22-23].

Під особливою опікою братств були не лише добрі голоси, а й хори загалом. Прикладом такого зразкового ставлення до хористів є Луцьке братство, в якому хор на чолі з регентом були на повному утриманні від ігумена монастиря, а також частково використовували і кошти братства. Підставою для цього було те, «що співаки належать до зовнішньої церковної краси», тому члени братства вимагали від ігумена утримання на спільному харчуванні старшого співака (протопсалта) й шкільного вчителя, а також здібних до співу підлітків, про яких той мав піклуватися, «як рідний батько» [100, с. 33]. В. Витвицький пише, що «Луцька школа була предметом заздрости тамтешньої єзуїтської колегії. Доказом на те є скарга на насильне перетягання кращих співаків, які були виховані “коштом, старанням і працею побожного братства Луцького на хвалу Божу”» [40, с. 121].

Важливо зазначити, що XVII сторіччя — це, за визначенням багатьох українських дослідників, час виняткового культурного впливу України на Московію, що відзначався безперервним потоком співаків до згаданих земель. П. Козицький вважає, що причинами, які спровокували масовий відплив співаків з Києва, були насамперед «спеціальні місії», які «споряджав московський уряд для набирання півчих», а також важкі політичні обставини [100, с. 73]. П. Козицький, однак, не пояснює, що ці «обставини» були спровоковані агресивною політикою Московії щодо українців. Коли «перетягування обіцянками» кращих українських співаків і диригентів не спрацьовувало, то їх перевозили на чужину силою. Як зауважує А. Ольховський, українським музикантам відводилося «важливе місце в російському придворному музичному побуті» (це стосується бандуристів, оперних співаків, а особливо співаків придворної капели) [172, с. 112]. Дослідник важливу роль відводить Глухівській школі, яка не тільки виховала низку відомих діячів-музикантів, але й була упродовж тривалого часу основним постачальником співаків для придворної капели та імператорських театрів [там

само]. Ще одним важливим осередком культивування «співацького матеріалу» була Києво-братська колегія, позаяк саме її вихованці, як стверджує П. Козицький, збагатили російську культуру не лише якісним голосовим матеріалом, але й насаджували в тогочасній Московії найновіші здобутки європейської музичної науки та запровадили у церковній практиці київський, грецький та болгарський розспіви [100, с. 73].

Про високий професійний рівень українських співаків, диригентів і композиторів, а також важливість церковного багатоголосого хорового співу свідчить той факт, що московський цар Олексій Михайлович у січні 1856 року в листі до київського воєводи Федора Волконського особисто дав наказ архимандриту Києво-Печерського монастиря Й. Тризні, щоб той відпустив співака й монаха Йосифа Загвойського у Москву навчати царських півчих партесному співові [9, с. 11]. Відомо також, що Й. Загвойський, який свого часу був придворним співаком Б. Хмельницького, на цю пропозицію відповів відмовою і зник з монастиря. Загалом, як стверджує М. Антонович, в XVII ст. «у багатьох монастирях Московського царства було дуже багато українських монахів», які відзначалися прекрасними голосовими даними й мали добру музичну освіту [9, с. 15-16].

П. Козицький, характеризуючи діяльність Києво-Могилянської академії, зауважив, що, починаючи з другої половини XVII ст. і аж до закриття закладу в 1817 році з нього йшов безперервний потік співаків і регентів спершу до царського та патріаршого хорів у Москві, а згодом до Придворної співочої капели у Петербурзі [100, с. 79]. Ба більше, за висловленням В. Витвицького, «по Україні проводилися справжні полювання на диригентів, знавців хорового співу і на визначних співаків» [40, с. 122].

Слід зауважити, що доба бароко в Україні була позначена піднесенням релігійно-національної свідомості, на цю її особливість звертає, зокрема, увагу Д. Чижевський. Дослідник стверджує, що об'єктом «тяжіння бароко до надіндивідуального» є, «без сумніву, нація, здебільшого в формі

конструктивного елементу держави» [236, с. 369]. Відступ від «національного індиферентизму середньовіччя», «пробудження національних рухів, відродження європейських націй в епоху романтики» є породженням саме доби бароко [там само]. За словами Д. Чижевського, «XVII сторіччя зробилося для України однією з тих епох, що в житті народів далі надовго визначають собою їх історичну долю... XVII сторіччя стало для української культури добою якщо не “золотою”, то “срібною”», оскільки вона є щонайважливішою «в історичній пам’яті українського суспільства» [236, с. 371-372]. Натиск войовничого католицизму, об’єднаного з польською владою, на думку П. Козицького, став тією небезпекою, що загрожувала існуванню руського народу і спонукала його задуматися над проблемою: «жити чи не жити, зберегти свій національний образ чи злитися, розчинитися у ворожій хвилі, потопивши в ній усі свої скарби. <...> Добрий розум підказав руському народові скористатися з ворожої зброї, вразити супротивника його ж стрілами» [100, с. 17].

На це була спрямована діяльність українських освітніх закладів, зокрема Могилянської колегії, яка, за твердженням І. Шевченка, мала великий і довготривалий вплив на зростання української свідомості. Його початок був закладений ще Петром Могилою і полягав «у прищепленні руській молоді західних культурних понять, а отже, у вихованні в руської еліти культурної самовпевненості у її протистоянні з поляками» [240, с. 196]. Історик переконаний, що поєднання православ’я із латино-польськими елементами форми та змісту дало можливість Могилянській колегії одночасно виконати два завдання. Як вищий освітній заклад вона пропонувала українській еліті альтернативу супроти її полонізації, а з іншого боку — намагалася перешкодити русифікації останньої. І. Шевченко підсумовує, що таким чином Могилянська колегія створила «основу для росту пізніших, модерніших уявлень про українську окремішність» [240, с. 196]. Варто ще раз наголосити, що у цих релігійних та культурних протистояннях важлива роль була відведена хоровому співу, у якому і були прищеплені елементи західноєвропейської культури, її форми. Про підтримання його на належному професійному рівні свідчать факти

викрадення українських талановитих співаків єзуїтами, а також вивезення їх російською владою до Московського царства. Оскільки останнє «йшло» в Європу, то хотіло показати свою європейську ідентичність саме через українські співацькі традиції.

М. Антонович, відзначаючи велику культурно-історичну цінність українських партесних концертів, знайдених Олексою Горбачем у бібліотеці «Матицце Српске» у місті Нови Сад (Сербія), наголошує на тому, що вони говорять мовою тієї України, «якої видатні сини-композитори, диригенти, теоретики, співаки й інструменталісти не були примушувані йти до чужих столиць на різні консультації та лекції, а навпаки, були вчителями, провідниками музичних ансамблів включно до царської придворної капели в Петербурзі. Вони виховали нове покоління російських музик, поширюючи українську музичну культуру на просторах Російської імперії, штовхнули російську музику на нові шляхи й, у великій мірі, уможливили ці досягнення, яких російська музика добилася у XIX — XX сторіччях» [263, с. 4]. Дослідник звертає увагу на вплив української партесної музики і на Балкани, прикладом чого є згадана вище збірка з бібліотеки м. Нови Сад [там само]. Попри те, що автор згаданих партесних композицій невідомий, однак, на думку П. Маценка, їх стилістика і п'ятиголосий склад доводять, що це концерти XVII ст., «привезені науковцями з Могилянської академії в Києві», яких сербський митрополит у 1733 р. запросив до королівської школи [160, с. 6].

М. Антонович переконаний, що знайдені партесні твори дають змогу не лише проаналізувати композиторську техніку, якою послуговувалися українські музиканти XVII — початку XVIII ст., а й формують уявлення про високий рівень тогочасної вокальної культури, насамперед хлопчиків-дискантів, якими славилась Україна. Музикознавець стверджує, що вже на основі однієї Служби Божої можна зробити певні висновки, а саме, що «золота доба» Бортнянського-Березовського-Веделя стала лише «черговим етапом у розвитку української музики, нерозривно пов'язаної з багатим минулим» [7, с. 32].

Незважаючи на те, що зразки партесної музики є авторськими творами, більшість із них дійшли до наших днів як анонімні. Однак Л. Корній помічає й іншу тенденцію — «коли композитори претендують на “інтелектуальну власність” і фіксують своє авторство» [106, с. 223]. Так, у реєстрі нотних зошитів Львівського братства 1697 року зазначені українські композитори, серед яких М. Дилецький, С. Пекалицький, Колядчин, Гавалевич, Чернушчин, Бишовський, Завадовський та інші. У київській колекції партесної музики зафіксовані імена таких авторів, як Іван Домарацький, Герман Левицький, Феодосій Світлий, Дмитро Попов, Давидович [там само].

Н. Герасимова-Персидська характеризує стиль музичного бароко в Україні як мистецтво, що «визначається народною життєстверджуючою основою, героїкою і патетикою» [46, с. 71-72]. Вона вважає, що «оперування великими звуковими масами, чуттєва рельєфність образів, зіставлення моноліту й вишуканих деталей, винахідливість у комбінуванні вертикалі й горизонталі» — це ті особливі риси, що властиві як партесному концертові, так і архітектурі другої половини XVII — першої половини XVIII ст. [там само].

Дослідники відзначають великий вплив партесного багатоголосся на широку аудиторію. Це, на думку Л. Корній, пов'язано з прагненням митців до максимальної музично-емоційної виразовості, чого не можна було досягнути в одноголосому монодичному співі, оскільки останній характеризувався спокоєм і споглядальністю. Натомість партесна музика, як наголошує Л. Корній, є динамічною, сповненою контрастами, неспокоєм, здатною «розворушити, розчулити душу людини, викликати в неї стан піднесеності, величі, а також співчуття, співпереживання та любові» [106, с. 226-227]. До сказаного, на думку Н. Герасимової-Персидської, потрібно додати і віртуозність партій, перегуки хорів, довгі відлуння акордових вертикалей у їх могутньому звучанні, посилені акустикою храмів, «розкішню інтер'єру, одягом співаків, піднесеною загальною атмосферою, далекою від буденності» [47, с. 11]. Ці візуальні ефекти та емоційно-музична виразовість у значній мірі підсилювали консолідуючий потенціал українського партесного співу.

Але роль співу не обмежувалась лише тогочасною церковною службою. П. Козицький звертає увагу на побут учнів братських шкіл, чиє матеріальне становище змушувало їх шукати додаткового заробітку. Він полягав у колядуванні, виспівуванні віршів на різдвяні свята, Великдень, Зелені свята тощо [100, с. 33]. Дослідник зауважує, що «якщо факт випрохування милостині співом сам по собі трагічний, то його культурно-історичне значення незмірно велике. Самі того не відаючи, миркачі та співаки були творцями музично-співацької культури Південно-Західного краю. <...> Ті їх канти, що сприйняв та обробив згодом народ, мабуть, лягли в основу не однієї народної пісні й колядки» [100, с. 72].

Юрій Медведик, цитуючи відомого німецького славіста Ганса Роте, пише, що «одним із духовних джерел становлення української європейської нації “були пісні, котрі спричинили й супроводжували весь цей процес як його духовне вираження, завдяки чому народ склався в нову націю”» [161, с. 38]. Йдеться про позалітургійні твори, які отримали назву канти або псалми, і виконувалися до або після літургії, що, за визначенням Дзвенислави Матіяш, перетворювалося «на спільну молитву мирян». Дослідниця, висвітлюючи особливості поетики української барокової духовної пісні, зокрема покайної, робить висновок, що текст останньої тяжіє до універсальності та загальності, оскільки «реципієнт легко може поставити себе на місце автора і сказати слова покайня від себе, <...> ототожнивши своє “я” з авторським “я” — цілковито і беззастережно». Виходячи з цього, Д. Матіяш вказує на «всезагальність» покайних пісень та «їх здатність звучати як “колективний” текст» [157, с. 28]. Подібну думку висловлює польська дослідниця Оля Гнатюк, звертаючи увагу на те, що духовна пісня має здатність «впливати на людські почуття і поведінку, отже, її персвазійні засоби» [50, с. 70].

Ю. Медведик переконаний, що духовну пісню слід розцінювати «як важливий чинник релігійно-дидактичного, національно-патріотичного плекання українського духу в умовах бездержавности та набираючих обертів асиміляційних процесів» [161, с. 227]. Науковець стверджує, що мелос

духовних пісень став однією із складових «інтонаційного словника» тогочасної української композиторської творчості, аргументуючи це тим, що «у багатьох творах Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя та інших композиторів виразно простежуються впливи стилістики й характерні інтонації українських музично-поетичних паралітургійних текстів» [161, с. 232]. Друкованою антологією одного з провідних жанрів української барокової культури — духовної пісні — став почаївський «Богогласник». На думку О. Козаренка, в епоху бароко починає формуватися «феномен загальнонаціональної музичної культури, яка отримала в сучасників найменування “київської”, тобто загальноукраїнської» [99, с. 111].

При цьому автор зауважує парадоксальний збіг «золотої доби» української музики з остаточною втратою Україною своєї політичної незалежності. Але, якщо О. Козаренко наголошує на відпирності національної музичної культури до «зовнішніх “розривів” історичного процесу», то ми дотримуємося думки, що втративши рештки політичної автономії, Україна водночас акумулювала усі свої сили у культурній площині, заклавши у російській імперській столиці підвалини того мистецького руху, з якого в майбутньому і виросте російське музичне мистецтво.

### **2.3. Духовна хорова музика композиторів другої половини XVIII ст. та її вплив на процеси національної самоідентифікації українців Галичини**

Як було зазначено у попередньому підрозділі роботи, XVII — перша половина XVIII ст. ознаменувалась високим рівнем розвитку українського хорового мистецтва, що, зокрема, підготувало його, за визначенням Б. Кудрика, «золоту добу», пов'язану з іменами Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя. Це, за словами О. Пахльовської, зумовлено «відкритістю» й екстравертісністю української культури як такої, оскільки вона, на думку дослідниці, в основі своїй «має той самий код, що і в цілому культура загальноєвропейська» [180, с. 63].

За твердженням О. Шуміліної, вектор стильових перетворень при переході від бароко до класицизму відображає основні тенденції у розвитку західноєвропейської музики, «практичне засвоєння яких виявилось в рецепції стильових ознак музичної культури окремих європейських національних шкіл — польської (у творчості партесного етапу) та італійської (у духовній музиці другої половини XVIII ст.) з наступною асиміляцією на національному ґрунті» [246, с. 5]. Дослідниця зазначає, що найбільш життєздатним у цих умовах виявився жанр багатохорного партесного концерту, «який адаптувався до еволюційних перетворень» і набув розквіту (зі своїми новими якостями) у творчості українських композиторів другої половини XVIII ст. [там само]. Українська духовна музика XVIII ст. зазнала значних стилістичних трансформацій, зважаючи на те, що в цей час «хорова творчість знаходилася під впливом двох стильових формацій — барокової, що припала на першу половину століття й була представлена партесним співом, та класичної, яка стала провідною в духовному концерті починаючи з 60-х років XVIII століття» [246, с. 101]. О. Козаренко констатує, що жанр хорового концерту продовжив традиції вітчизняного партесного концерту та увібрав певні риси західноєвропейського хорового концерту «“венетійської школи” Габріеллі, Вілларта, “Concerti ecclesiastici” Л. В'ядана» [99, с. 112].

Б. Кудрик пише про другу половину XVIII ст. як про «велику музичну весну народів» у Європі, називаючи її «добою сонати» [124, с. 32]. Таким чином дослідник підкреслює домінуючу роль саме інструментальних жанрів у тогочасному музичному мистецтві більшості європейських країн. Щодо української культури, то тут і надалі перевага надавалась хоровому співу. На це свого часу звернув увагу С. Людкевич, констатуючи, що «вся музична культура України, зосереджена в Київській академії, була все далеко більше вокальна, ніж інструментальна; головною її підоймою був хоральний (головно ж церковний) спів а *caprella*», оскільки він «уже від середніх віків» мав можливість «зростися з українською національною сферою <...> тісніше, ніж інструментальна музика чи опера» [149, с. 314].

Однак, однією з болючих проблем національної культури другої половини XVIII — початку XIX ст. є те, що всі найвідоміші композитори тієї доби жили і працювали поза межами України, в столиці Російської імперії. На думку Л. Корній, посилення у 1760-х рр. тенденції виїзду талановитої мистецької молоді до Петербурга та Москви було спровоковане ліквідацією Української Гетьманської держави [107, с. 42]. Дослідниця акцентує, що в Росії у XVIII ст. «не було жодної сфери інтелектуальної та художньої діяльності, де б яскраво не проявили себе українці з Лівобережної України», своєю діяльністю вони впливали на політику, науку, освіту, літературу, образотворче мистецтво, музику, церковне життя [107, с. 43]. Не випадково сучасний російський історик А. Міллер пише про імперську російську культуру XVIII ст. як результат діяльності двох еліт — української та російської<sup>9</sup>.

На відміну від письменників, художників, церковних діячів, політиків, українські музиканти були вивезені переважно у дитячому віці, прикладом чого є життєві історії М. Березовського, Д. Бортнянського чи С. Дегтярьова. З іншого боку, шлях українців до визнання (через здобуття освіти в Європі) був єдино можливим тільки через посередництво Петербурга. У 20-х рр. минулого століття цю думку задекларував Н. Трубецкой у статті «К украинской проблеме», що була опублікована в Парижі у збірці «Евразийский современник». Пропагуючи теорію про два поверхи «общерусской культуры», автор заявляв, що завданням українців повинна бути розбудова нижчого поверху, основою якого є етнографічний народний фундамент. Натомість верхній поверх культури, який звернений до вершин духовного та інтелектуального життя, є винятковою прерогативою росіян<sup>10</sup>. Отже, для того щоб стати відомим, українському митцеві спочатку треба було зробити кар'єру в Петербурзі, але після цього в очах росіян він вже ставав російським, а не українським митцем.

<sup>9</sup>Миллер А. «Украинский вопрос» в политике властей у русском общественном мнении (вторая половина XIX века). Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 267 с.

<sup>10</sup> Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. Москва: Прогресс, 1995. 799 с.

Незважаючи на те, що композитори «золотої доби» змушені були працювати на користь імперської, так званої великоруської культури, вони все ж залишалися носіями української хорової виконавської традиції. З цього приводу слушно висловився Д. Антонович, зазначивши, що «Шевченко жив у Петербурзі або за Уралом на засланні, а не в Україні, — через це він не перестав бути українським поетом; як геній належить до цілого людства, так і Бортнянський не перестає бути українським композитором через те, що жив у Петербурзі і творив зовсім не так, як автори ірмолаїв, кобзарських дум та “Богогласника”» [3, с. 429]. До Придворної співочої капели в Петербурзі набиралися винятково співаки з України, про що пише дослідник російського церковного співу І. Гарднер<sup>11</sup>. Їх популярність була зумовлена тим, що вони виступали носіями давніх хорових традицій, культури хорового співу, який плекався братськими хорами. Так, В. Певницький, описуючи діяльність хору Київської академії, зазначив, що «тут утворилася і діяла безперервна традиція, за якою смак та навички в співі переходили від одного покоління до другого, й нове покоління намагалося не втрачати того, що було гарного в їхніх попередників» [100, с. 91].

Про тембровий ідеал хорового звучання епохи, в яку жили і творили композитори-класики, та упродовж того часу, коли ще цей звуковий ідеал культивувався, красномовно свідчать слова французького композитора і диригента Гектора Берліоза. Він, характеризуючи виконавську традицію Д. Бортнянського у Петербурзькій придворній капелі, писав, що цей чудодійний спів викликав «істинно релігійне почуття», «містичний настрій, під впливом якого слухач занурюється у споглядання, сповнене глибокого екстазу» [99, с. 118]. О. Козаренко переконаний, що беручи до уваги характеристики “київського співу”, які належали П. Алеппському, С. Полоцькому, І. Гербінію, Патріарху Никону, можна зробити висновок про «єдність виконавської традиції в українській духовній музиці як “медитативного співу <...> глибинного

<sup>11</sup>Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Том II. История. Москва: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. 530 с.

духовного акту”» [там само]. Подібні думки стосовно української манери і способу виконання висловлювали у процесі багаторічного листування М. Антонович та П. Маценко, про що пише в одній із своїх наукових розвідок У. Граб. Йдеться про «сконцентровану та опановану енергію» звуку, що була характерна для співочого стилю Києво-Печерської лаври. П. Маценко дає визначення цьому співу як «мистецькому чуду, якого не було ніде в світі» [59, с. 51]. Як стверджує М. Новакович, «це цілком узгоджується зі сквородинським поняттям кордоцентризму, який відчутний також в образному строї музики М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя» [168, с. 81].

У статті, присвяченій Д. Бортнянському, С. Людкевич зараховує останнього до української культури не через його етнічне походження, а завдячуючи «чисто українському релігійному вислову, в якому (як знаменито схарактеризував се Костомаров) душа почуває себе піднятою вгору до Бога, а не пригнобленою додолу Божою всемогучістю» [150, с. 323-324]. За твердженням О. Козаренка, саме у творчості композиторів «золотої доби» «остаточно сформувався національний темброво-виконавський ідеал із визначальною для нього кордоцентричною спрямованістю, що не тільки підсумував вітчизняну виконавську традицію ще від доби раннього партесного співу, а й став визначальним елементом поля національно-своєрідної семантики в майбутньому» [99, с. 118-119].

Українські дослідники старшої та середньої генерації часто шукали у творах М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя «тих національних рис, які, як відомо, самовизначаються у фольклорі» [168, с. 89]. Так, В. Витвицький у духовних та деяких інструментальних композиціях Д. Бортнянського помічає інтонаційну спільність з українськими народними піснями. [36, с. 202]. О. Кошиць, характеризуючи А. Веделя, наголошує на тому, що його «коріння лежить глибше, воно прилягає до коріння народної піснетворчості українців». Якщо порівняти українську народну пісню, українські духовні канти з мелодією композитора, можна простежити «надзвичайну подібність у будові мелодій, збіг окремих їх елементів» [100,

с. 83]. П. Козицький, звертаючись до творчості М. Березовського, зазначає, що вони «мають на собі менше познаку залежності від італійської музики <...>, являючи собою помітний поворот у розвитку первісної духовномузичної руської творчості, відповідно до забарвлення й напрямку більш національного» [там само].

Але, якщо розглядати лише хорову спадщину згаданих вище композиторів, то потрібно зазначити, що «високий стиль» духовних концертів доби класицизму і не повинен передбачати опертя на народно-інтонаційну основу, позаяк це суперечить закону єдності стилю, де «високі жанри» не поєднуються з «низькими» і не допускають використання побутової мелодики. Тому проблему національного у хоровій творчості композиторів «золотої доби» треба розглядати також і в «площині впливу церковного розспіву» [168, с. 89], адже у духовних творах вони спиралися на українську традицію знаменного розспіву, прикладом чого є гармонізація Д. Бортнянським київського «Слава Єдинородний», про який С. Людкевич висловився як найкраще надбання української церковної музики. Саме це, на його думку, стало перешкодою до популярності музики Д. Бортнянського в Росії, як і «м'який ліризм та “солодкава” українська мелодика», що «були там, очевидно, не до смаку» [149, с. 315].

Українські історики, культурологи, мистецтвознавці та музикознавці звертають увагу на феномен українського мистецтва другої половини XVIII ст., його «парадоксальний злет», як зауважує Тетяна Гусарчук, особливо наприкінці XVIII ст. Ця доба «викликає асоціації з іншим періодом національної історії та культури — XVII ст., що, мабуть, є не випадковим збігом, а певним чином характеризує український менталітет» [68, с. 26]. Дослідниця в приклад наводить міркування В. Скуратівського про період українського бароко, який зазначав, що в той час, коли «країна залита кров'ю й засипана попелом <...> українська інтелектуальна історія Нового часу розпочинається ніби з велетенського парадокса, з її колосальної духовної несподіванки: Україна, яка палає у вогні зовнішніх і внутрішніх воєн, безнадійно розсипається у великих

та малих “руїнах” <...> була на силі створити неозору суму розмаїтих культурних явищ» [68, с. 26-27].

У сфері музичного мистецтва таким явищем у другій половині XVIII ст. став саме хоровий концерт, чий розквіт, як стверджує С. Людкевич, залежав не тільки від школи Мартіні, Сарті, Галуппі чи відмови Східної церкви від інструментальної музики, а й від «замилування наших народних мас до співання народних пісень у своєрідному хоровому укладі з “підголосками”» [151, с. 168]. Як стверджує О. Бенч, «канони церковного співу, принесені в Україну, прижилися як вторинні й під впливом місцевих традицій трансформувалися так, що в процесі живого інтонування виявляли звуковий образ первинної співочої культури» [21, с. 10].

Високий мистецький рівень української барокової та ранньокласичної культури став тим визначальним чинником, який у майбутньому не дав можливість асимілювати її імперською російською, що перебувала у XVII — першій половині XVIII ст. на значно нижчому рівні свого розвитку. Не випадково Н. Трубецкой у вже згадуваній статті писав, що українська культура у XVIII ст. замістила і витіснила російську. Щодо поліфонічно-хорового співу, то, за словами С. Людкевича, його довговікове плекання дало можливість навіть тим композиторам, які не здобули професійної музичної освіти, писати високомистецькі хорові концерти у поліфонічному стилі, як А. Ведель, а в XX ст. створити низку видатних хорових творів, як це робили К. Стеценко та М. Леонтович [151, с. 168].

Важливим є те, що М. Березовський, Д. Бортнянський, С. Дегтярьов, живучи поза межами України, зберегли своє національне коріння, чого не можуть заперечити навіть російські дослідники їх творчості, зокрема, А. Лебедева-Ємеліна, яка у праці про С. Дегтярьова пише про традицію української музичної мови, засвоєну цими композиторами у власних хорових

творах<sup>12</sup>. Н. Беліченко, аналізуючи однойменні хорові концерти «Благо єсть ісповідатися Господеві» Д. Бортнянського та С. Дегтярьова, звертає увагу на наявність у них формули, яку вона розглядає як приховану бурдонну модель народнопісенного багатоголосся [17, с. 114]. О. Шуміліна, характеризуючи «Слава во вишних Богу» М. Березовського, вказує на те, що в структурі фінальної фуги цієї композиції «є ознаки принципу “заспів — приспів”, що свідчить про зв’язки з народнопісенними джерелами» [246, с. 237]. М. Рицарева зауважує, що українські фольклорні запозичення, як і українські пісенні інтонації загалом, найчастіше трапляються у пізніх концертах Д. Бортнянського [158, с. 92]. А це, знову ж таки, є показником того, як пише протоієрей М. Фортунато, що «рідну інтонацію, почуту з дитинства, він не забув і відтворив у своїх композиціях» [168, с. 80].

Треба наголосити, що композитори «золотої доби» справили надзвичайно вагомий вплив на подальший розвиток українського музичного мистецтва, а Д. Бортнянський, на думку М. Новакович, став «стрижнем, центральною фігурою» галицького культурного канону першої половини XIX століття [168, с. 67-68]. Велику роль композитора відзначив С. Людкевич, констатуючи, що «Бортнянський не тільки глибоко корениться в минувшині української культури; його музика силою свого національного виразу і характеру утвердилася по його смерті на Великій Україні й у нас, у Галичині, — помимо нашої волі й без нашого змагання, і наклала свою печать на всю нашу церковну музику XIX ст.» [149, с. 319].

Аналіз політичної та культурної ситуації в Галичині наприкінці XVIII ст. дає підставу стверджувати, що однією з найвиразніших соціальних груп у середовищі українців було греко-католицьке духовенство. О. Субтельний пише про існування цілих династій священників, які були пов’язані з конкретною околицею, в результаті чого духовенство перетворилось «на тісно сплетену спадкову касту із розвинутим почуттям групової солідарності» [212, с. 194].

<sup>12</sup>Лебедева-Емелина А. В., Сидорова М. П. Песнопения Дегтярева в дореволюционных изданиях: проблема доверия к нотным источникам // Музикознания. Москва, 2018. Вып. 2. С. 45-56.

Спольщеність, а внаслідок цього відсутність серед українців Галичини власної аристократії, міщан (основне населення міст становили поляки, німці та євреї) і чиновників (переважали німці та німецькомовні чехи) призвели до того, що «стара руська ідентичність» на цих землях перебувала у стані згасання. Натомість у середовищі греко-католицької церковної еліти простежувалася тенденція до наслідування польської знаті, що полягала у культивуванні, як зазначає О. Субтельний, псевдоаристократизму, зневаги до селян та їх «просторічної» говірки, переходу на польську мову у публічному житті та церковному богослужінні. Ці настрої були окреслені як рутенство, з притаманним для тогочасних священників сильно вираженим провінціалізмом, «що ототожнював українців виключно з Галичиною, греко-католицькою церквою й кастою священників» [212, с. 198]. Академік М. Возняк у праці «Як пробудилося народне життя в Галичині за Австрії» зауважив, що «єпископат і митрополія цілковито були сполонізовані, тягли руку поляків, говорили й писали тільки по-польськи, а по-українськи нічого не вміли» [42, с. 20].

Достеменно не відомо, чи це співпадіння, чи, все-таки, взаємопов'язаний факт, але занепад у Галичині наприкінці XVIII — початку XIX ст. національного життя співпав із тенденцією до відмови від використання багатоголосого хорового співу у богослужінні тогочасної греко-католицької церкви. Б. Кудрик наводить у приклад збірку Левковича, датовану 1836 роком, де всі наспіви є одноголосними, записаними у скрипковому ключі і призначені для співу студентів богословія [124, с. 80]. Не лише у малих містечках, а й у Львові та Перемишлі, як зазначив у своїй статті М. Вербицький, і «навіть у митрополичій церкві був звичай, що дяки своїм способом без усяких музичних знань, так тільки, як нині у сільських і маломіських церквах діється, під час богослужіння співали» [34, с. 23]. Згаданий вище дяківський спів, названий *єрусалимкою*, послуговувався ірмологією нотацією і побутував у формі одноголосся чи двоголосся, коли другий голос дублював верхній у терцію, інколи до цього додавався бас з рухом по опорних функціях. Ще один вид тогочасного церковного співу називався *самолівковим*. На думку

М. Антоновича, це були співані общиною літургійні ординарії, коли мелодію виконував дяк, а вся община імпровізаційним способом додавала підголоски [5, с. 176]. Такий стан музичної церковної відправи у Галичині в першій третині XIX ст., за визначенням В. Витвицького, «не міг нікого вдовільняти, а вже найменше вдовільняв тогочасне наше духовенство» [38, с. 35].

Недостатня кількість наприкінці XVIII — у першій третині XIX ст. греко-католицьких священників, які мали теологічну освіту (священникам без відповідної освіти було заборонено правити у церкві — Н. Г.), стала однією з основних причин занепаду тогочасного церковного життя серед міського українського населення Галичини і його масового відтоку до католицьких костелів. Зазначена ситуація поглиблювалася занедбанням багатоголосого хорового співу у літургійних відправах і його заміною одноголосим дяківським. Тому реформи, які поступово впроваджувалися церковною верхівкою спочатку в Перемишлі, де єпископську кафедру в 1818 р. очолив Іван Снігурський (колишній декан теологічного факультету Віденського університету), а згодом у Львові та інших містах Галичини, Буковини та Закарпаття, безпосередньо стосувалися і церковного співу.

Але перший важливий крок у цьому напрямку був зроблений лише у 1828 р. і він пов'язаний зі створенням у Перемишлі при єпископській кафедрі хору. Ідея його організації належала єпископу І. Снігурському та капелану Йосифу Левицькому. Одне із завдань хору полягало у виконанні духовних концертів Д. Бортнянського, з хоровою творчістю якого згадані вище священнослужителі були добре ознайомлені ще з часу свого перебування у Відні. Треба зазначити, що вибір хорової музики Д. Бортнянського не пов'язаний з його українським походженням, оскільки церковні очільники у 1828 р. такою інформацією ще не володіли. На думку М. Новакович, вони захоплювались художньою довершеністю та красою його духовних концертів [168, с. 67]. Успішній діяльності хору сприяло те, що до диригентської та педагогічної роботи були залучені професійні чеські музиканти Алоїз Нанке та Вінсент Серсавій. Тому вже перші виступи перемишльського єпархіального

хору з духовними концертами Д. Бортнянського на початку 1829 р. справили велике враження насамперед на освічену німецьку та польську публіку. Як написав у своїх спогадах галицький публіцист-москвофіл Осип Мончаловський, «музичний спів (йдеться про хоровий спів — Н. Г.) — у той час нечувана новина — приваблював вірян усякого стану в кафедральний собор, і навіть польські пани, і вся перемишльська знать почали ходити в церкву на руське богослужіння» [168, с. 66].

У XVII ст. був вивершений, за словами О. Пахльовської, фундамент української культури, але її особливістю стало те, що українську еліту складали винятково духовні особи, а це в майбутньому стало однією із перешкод для розвитку національної світської культури [180, с. 64]. У Галичині ця традиція панувала до середини XIX ст. і тому, на думку дослідниці, цілком «очевидно, що коли протагоністами культурної розбудови стають в основному ченці та священники, національна культура набуває дещо специфічних форм. Елементарно: цілий ряд тем <...> з неї просто виключені» [там само]. Водночас, коли йдеться про початок національного культурного відродження у Галичині у першій половині XIX ст., то на перше місце треба поставити не літературно-громадську діяльність «Руської трійці», а реформу церковного співу з поверненням у літургійну службу хорового багатоголосся. «Хорова основа» українського суспільства з його ідеєю колективу, а не окремої індивідуальності, на чому акцентує увагу О. Пахльовська (вживаючи слово «хорова основа» швидше як метафору), стає цілком конкретною реальністю в культурно-політичному житті Перемишля кінця 1820-х років. Завдячуючи успішній виконавській діяльності церковного хору, основу репертуару якого складали духовні концерти Д. Бортнянського, престиж греко-католицької церкви почав зростати спочатку в очах німців, чутливих до музики, а згодом і поляків. Присутність у неділю на службі в українському храмі польських аристократів, вищих чиновників, професорів і військових, які не просто слухали, а як пише О. Мончаловський, записувались у співочу школу і співали у хорі під час богослужіння, стала поштовхом до повернення у свою конфесію

великої кількості українців [163, с. 2]. Це, за твердженням М. Новакович, призвело до «усвідомлення ними власної релігійної ідентичності» і «стало тією рушійною силою, завдяки якій і відбувалося поступове формування тепер вже ідентичності національної» [168, с. 66].

Популярність у Галичині хорових творів Д. Бортнянського, за словами Л. Кияновської, була настільки значною, «що в репертуарах церковних хорів, починаючи з 30-х рр. XIX ст. його складні й віртуозні духовні концерти займали провідне місце, мислились як символ духовного відродження українства, і здобули величезну популярність у найширших його колах» [93, с. 83]. Водночас їх швидке поширення у Галичині співпало із зворотніми процесами, що відбувалися у середовищі тогочасної російської культури, де, починаючи з 1830-х років, інтерес до музики Д. Бортнянського починає слабнути. Свідченням цього можуть бути різкі критичні вислови на адресу композитора М. Глінки, В. Стасова, П. Чайковського. Слід врахувати ще й той факт, що Глінка після смерті Бортнянського посів його посаду у Придворній співочій капелі, а Чайковський став редактором духовно-музичних творів композитора. Причиною такого несприйняття Бортнянського, на думку згаданих вище осіб, була «неросійськість» його музики, про яку вони говорили як про італійське запозичення [168, с. 75]. Натомість Б. Кудрик, роздумуючи над популярністю хорової музики Бортнянського в Україні, згадує його як «нашого рідного маестро» чи «геніяльного, по європейськи освіченого Українця, що саме вчинив зворот до правдивих старокиївських напівів, лише стилізуючи їх у дусі класичного контрапункта» [125, с. 110]. Думка, висловлена Б. Кудриком, може слугувати «ключем» до з'ясування причини швидкого розповсюдження і виконання хорових творів Бортнянського в Галичині, бо в цьому «проглядається спільна основа, вкорінена в традицію давнього українського церковного співу, який <...> не був забутий композитором у Петербурзі» [168, с. 82]. Важливим (на цьому неодноразово наголошували дослідники перемишльської школи) є те, що діяльність хору в Перемишлі потрібно розглядати не тільки в церковно-музичному аспекті, а й

національному, оскільки «наддніпрянський композитор запліднив галицьке музичне життя» [125, с. 110]. Подібну думку висловлює В. Витвицький, зазначивши, що «у самому почині нав'язалися нитки спільноти обох віток українського народу» [38, с. 35].

Першим із композиторів, що репрезентували перемишльську школу, у стилі Бортнянського почав писати А. Нанке, бо цього насамперед вимагали умови контракту з місцевою церковною адміністрацією [168, с. 121]. Але найближчим до Бортнянського за духом був М. Вербицький. На це, зокрема, звертає увагу С. Людкевич [149, с. 319]. Хоча А. Нанке володів якісною хоровою технікою, але, як типовий представник панівної австрійської культури, він мислив більш раціонально, а його літургійні твори позначені значним впливом віденського класицизму. Тому в церковних композиціях чеського митця переважає інструментальний тип мислення, а природна емоційність висловлювання, на думку М. Новакович, замінена використанням цілої системи риторичних фігур [168, с. 123]. У духовних творах М. Вербицького, незважаючи на відчутні впливи Бортнянського, виразно проступає галицький колорит. Так, Б. Кудрик звертає увагу на постійне закінчення його літургійних композицій тонічним тризвуком у мелодичному положенні терції, що вказує на впливи богогласникової чи єрусалимкової мелодики [124, с. 90]:

*Приклад 2.1.*

М. Вербицький. «Святий Боже». A-dur

S.  
кїй свя-тий без - смерт - ний по - ми - луй нас.

A.  
кїй свя-тий без - смерт - ний по - ми - луй нас.

T.  
кїй свя-тий без - смерт - ний по - ми - луй нас.

B.  
крїп - кїй свя-тий без - смерт - ний по - ми - луй нас.

Дослідник зазначає, що це є рудименти фригійського церковного ладу, який часто зустрічався в ірмолійних наспівах. У Літургії для чоловічого хору М. Вербицького з 24 композицій у 16-ти завершальний тонічний тризвук записаний саме у мелодичному положенні терції.

Водночас такі твори як «Отче наш» для мішаного хору чи «Святий Боже» для чоловічого, за визначенням Б. Кудрика, є справжніми перлинами українського релігійного духу. Ба більше, у них яскраво відчутне національне начало. У молитві «Отче наш» воно проявляється у постійному чергуванні паралельного міноро-мажору (основна тональність *ля мінор*), вираженій пісенності, особливостях інтонування з переважанням низхідного руху як семантичного субелементу (за О. Козаренком) української інтонації. Не випадково С. Людкевич вважає М. Вербицького «найкращим виразником наших національних змагань і думок у 40 — 70-х роках XIX століття» [154, с. 346-347].

#### **2.4. Церковна музика представників «перемишльської школи» на прикладі Літургії І. Лаврівського**

У 2015 та 2021 рр. за сприяння Ю. Ясіновського і В. Пилиповича були видані літургійні цикли М. Вербицького (Літургія для чоловічого хору) та А. Нанке, що дало можливість не тільки послідовно простежити за процесами відновлення і розвитку багатоголосого співу в Галичині, але й глибше збагнути важливість творчості М. Вербицького, насамперед завдячуючи А. Нанке, який став посередником між епохою класицизму і романтизму в тогочасній музичній культурі першої половини XIX ст. За останні два десятиліття з'явилася низка праць, у яких досліджувалась хорова творчість композиторів перемишльської доби. Йдеться, зокрема, про монографії Л. Кияновської, М. Новакович, Н. Костюк. У них більше уваги було приділено творчому доробку М. Вербицького, що є досить великим за обсягом. Натомість літургійна спадщина І. Лаврівського, за винятком наявних декількох композицій,

донедавна була майже невідомою, а рукописи вважались утраченими. Тому видання до двохсотлітнього ювілею митця його Літургії, здійснене у 2023 році Інститутом церковної музики Українського католицького університету у співпраці з Регентським інститутом Перемишльсько-Варшавської Архiepархії завершило, як зазначив у передньому слові професор Ю. Ясіновський, триптих публікацій літургій перемишльської доби.

І. Лаврівський був вихованцем перемишльської школи, як і його старший сучасник М. Вербицький, тому свій музичний шлях він почав, як стверджував композитор Віктор Матюк, під керівництвом А. Нанке, а після його смерті продовжив під творчою опікою чеських музикантів — Вінсента Серсавія та Франца Лоренца. Водночас З. Лисько наголошує на тому, що свої музичні смаки І. Лаврівський розвивав на репертуарі перемишльського кафедрального хору, який складали твори Д. Бортнянського, М. Березовського, Б. Галуппі, того ж А. Нанке, а також світська музика для чоловічих хорів (т. зв. Liedertafel) німецьких композиторів початку XIX ст., серед яких: К. М. Вебер, Ф. Шуберт, К. Кройцер та багато інших.

І. Лаврівського можна з повним правом вважати одним із найвизначніших українських хорових композиторів першої половини — середини XIX ст., зокрема у сфері церковної музики, свідченням чого є його літургійні твори. А менш відомими вони стали з цілої низки причини, про які йтиметься далі. Насамперед треба зазначити, що в львівських сховищах збереглося дуже мало рукописних зразків композитора, а з автографів, як стверджує Ю. Ясіновський, виявлено лише «Многая літа» львівському митрополиту С. Литвиновичу. Це пов'язано з тим, що композитор значну частину свого життя перебував за межами Галичини. Відомо також, що на початку 1850-х років І. Лаврівський працював у Перемишлі, де керував хором перемишльської кафедри. У цей час він створив низку літургійних творів, які користувались великим успіхом у слухачів, але, на жаль, з невідомих причин у наш час є втраченими. Інформацію про цей період творчості композитора можна знайти в анонімному дописі з Перемишля, опублікованому в газеті *Заря Галицка* за 1852 рік. Невідомий автор

писав про захоплення усіма новими творами «одного з диригентів хору, І. Лаврівського, що рівняються з найкращими композиціями славного Бортнянського і приводять до подиву почуття всіх щодо сили обряду та музики» [142, с. 45].

Упродовж 1854-1863 рр. композитор жив і працював у Кракові на посаді адміністратора, а згодом і пароха греко-католицької парохії, тому його контакти з Галичиною у ці роки не були інтенсивними. Як зазначав у своїй книзі З. Лисько, «він жив на чужині, відірваний від своєї суспільності і незв'язаний безпосередньо з її інтересами. Колонія краківських українців була мала і не давала Лаврівському можливості виявляти хорово-організаційної чи якої-будь іншої музичної діяльності» [142, с. 47]. Однак треба зауважити, що І. Лаврівський (на це звертає увагу і М. Новакович) у краківський період свого життя створив ряд світських і церковних творів, зокрема причасники «Радуйтеся праведнії» та «Хваліте Господа» для чоловічого хору, а також «Взиде Бог» для мішаного складу [168, с. 139].

У 1861 р. після польського повстання російським урядом на Холмщині було організовано самостійну греко-католицьку єпархію з метою, як стверджує З. Лисько, послаблення польського національного елементу. Цим жестом російський уряд хотів переконати українців Холмщини, що вони можуть бути одночасно уніатами і не поляками [142, с. 55]. Адміністративні зміни відбулися і в краківській парохії, позаяк остання була приєднана до холмської єпархії, хоч Холмщина входила до складу Російської імперії, а Краків був частиною імперії Габсбургів. Тут, ймовірно, йдеться про якісь таємні угоди між урядами двох держав, наслідком чого стало те, що І. Лаврівській на посаді краківського пароха отримував платню з російських фондів. Упродовж 1864-1866 рр. композитор перебував у Львові на посаді духівника греко-католицької семінарії. Переїзд був зініційований, за словами З. Лиська, митрополитом С. Литвиновичем з метою піднесення церковного співу. Ба більше, існувала усна умова, згідно якої І. Лаврівський через три роки міг повернутися до Кракова, де за ним увесь цей час зберігалось місце праці. У 1864 р. композитор

повертається, але вже не до Кракова, а до Холма, де йому запропонували очолити унійний відділ Холмської духовної семінарії, що був ліквідований у 1873 р. відразу після його смерті.

Як зазначив у передньому слові до опублікованої Літургії Ю. Ясіновський, «творчими рукописами Лаврівського “заопікувалися” православні отці московського штибу й значну частину його церковних композицій опублікували в шатах імперського православ’я, переодягнувши церковнослов’янську мову київської редакції в синодальну. В Росії ці твори не знайшли відгуку і, напевно, через виразно український колорит, а в Галичині викликали упередження через їх синодальну редакцію церковнослов’янської мови» [130, с. 7]. Це, у деякій мірі, пояснює той факт, що літургійні твори І. Лаврівського, написані ним під час перебування у Холмі, не виконувалися у церквах Галичини на відміну від хорів А. Нанке й М. Вербицького.

На нашу думку, значно менша популярність церковної музики І. Лаврівського в Галичині пов’язана не з упередженням галичан щодо російської синодальної редакції виданих у Москві композицій, а з тим, що упродовж тривалого часу вони могли бути невідомими в Галичині, враховуючи, що композитор помер у Холмі і його твори потрапили до Галичини значно пізніше. На це, зокрема, вказує відсутність їх рукописних зразків в церковних нотних збірниках кінця XIX — початку XX ст. Треба звернути увагу і на той факт, що в 1860-1870 рр. у Львові з’явилася нова генерація молодих композиторів-священників, тому літургійний репертуар постійно оновлювався і поповнювався новими композиціями, нестачі яких не відчувалося.

І. Лаврівський у львівських мистецьких колах завжди користувався високим авторитетом як композитор, хоровий диригент і організатор музичного життя. Підтвердженням цього є схвальні відгуки галицької преси, яка стежила за діяльністю композитора під час його перебування в Кракові. Так, в одному з випусків газети «Слово» за 1863 рік знаходимо наступне повідомлення: “Радісну звістку подаємо вам, земляки, що місце духовника у львівській

українській семінарії <...> займе, як кажуть, без сумніву пр. Лаврівський, теперішній парох у Кракові... Лаврівський є славно відомий співак і знаменитий знавець співу хорového й музикального; тому сподіваємося, що з його прибуттям до Львова здійсниться давно всіми одобрений план, щоб організувати порядне співоче українське товариство» [143, с. 110].

Як стверджує Б. Кудрик, І. Лаврівському належать усього 22 церковні композиції, з яких 13 увійшли до нещодавно виданої Літургії [124, с. 95]. З них 7 піснеспівів було створено композитором у Холмі в 1867-1870 рр. й опубліковано в 1890 р. у Москві в збірнику «Духовно-музыкальные сочинения разных авторов» у видавництві Юргенсона. До них належать: «Іс полла еті деспота» *F-dur i F-dur*, «Херувимська», «Милость мира», «Достойно і праведно єсть», «Достойно єсть», «Тебе поєм». Решта композицій було написано І. Лаврівським у краківсько-львівський період творчості. Це, зокрема: «Святий Боже», «Многая літа», «Свят, свят, свят», «Хваліте Господа со небес», «Радуйтеся праведнії», «Явися благодать», «Дух святий снідет».

У додатку до Літургії опублікований також кондак на службі Страстей «Нас ради распятого». Потрібно наголосити, що віднайдені композиції І. Лаврівського вперше оформлені у вигляді Літургії, тому твори раннього періоду чергуються у збірнику з піснеспівами, що були написані в останні роки життя композитора в Холмі, тобто, їх послідовність відповідає логіці літургійного циклу. Натомість стилістично хори дещо різняться, про що у свій час писали З. Лисько і Б. Кудрик. Останній, зокрема, зазначив, що церковну спадщину композитора доцільно поділити на два періоди: перемишльсько-львівський (1850-1867) і холмський. Підставою для такого поділу, на думку музикознавця, є два «зовсім відмінні музичні обличчя» І. Лаврівського. Цю відмінність Б. Кудрик вбачає насамперед у зовнішніх ознаках партитур.

Йдеться про те, що у композиціях галицького та краківського періоду переважає рух короткими тривалостями — четвертними, восьмими та шістнадцятими з наявністю різноманітних ритмічних фігур, натомість у хорах,

написаних у Холмі, можна зауважити велику кількість довгих тривалостей і більш одноманітний ритмічний малюнок. Б. Кудрик вказує також на перевагу у холмський період чотиридольного розміру над тридольним, пише про зміни в мелодиці, в якій зникають італійські впливи, оперні мелізми та ремінісценції із західноєвропейської світської музики. Дослідник пояснює це впливами російської церковної музики, зокрема стилем українсько-московського музичного пограниччя, представниками якого були Турчанинов та Львов [124, с. 100].

Аналіз літургійних композицій І. Лаврівського дає підставу зробити певні висновки, які у переважній більшості збігаються з аргументаціями Б. Кудрика. Водночас потрібно звернути увагу на деякі нюанси. По-перше, дослідник не врахував віковий аспект написання творів, оскільки хори перемишльського і холмського періодів написані з відчутною різницею в часі, коли психологічний портрет митця також зазнав певних змін. По-друге, твори раннього періоду творчості позначені впливом композиторів старшої генерації, для яких був характерний бідермаєрівський світогляд. Про це, зокрема, пише М. Новакович, зазначаючи, що бідермаєр «трепетно ставиться до традиції. Його поезія і музика звернені до минулого, до часу, що минає» [168, с. 182]. Тому в творах А. Нанке, В. Серсавія і М. Вербицького можна зауважити значний вплив стилістики класицизму. Риси класицизму наявні в літургійних композиціях І. Лаврівського, створених як у перемишльсько-львівський, так і в холмський періоди його життя. Прикладом можуть бути «Іс полла еті деспота» *F-dur* та «Херувимська пісня» *F-dur*, що датуються приблизно 1867-1870 роками. Однак у плані форми композиції холмського періоду значно відрізняються від попередніх, що дало підставу Б. Кудрику говорити про «зовсім відмінні обличчя композитора». Водночас деякі його міркування не завжди є обґрунтованими, зокрема твердження про те, що у творах І. Лаврівського холмського періоду винятково переважає чотиридольність, у той час як у М. Вербицького є композиції у тридольному розмірі. Але якщо для порівняння проаналізувати Літургії М. Вербицького для мішаного і чоловічого складів, то

можна спостерегти, що з 24 номерів у Вербицького лише два написані у розмірі 3/4, а всі решта у 4/4. Треба зауважити, що тридольний розмір не характерний ані для літургійних творів А. Нанке, ані для композицій М. Вербицького.

Відмінність церковних хорів І. Лаврівського від музики його вчителів і старших сучасників полягає у тому, що вони наслідували багато у чому Д. Бортнянського, натомість у Лаврівського цей зв'язок значно слабший, оскільки «культ духовної музики Д. Бортнянського в другій половині XIX ст. почав занепадати через низку цілком об'єктивних причин» [168, с. 140]. У Кракові, де композитор прожив майже десять років, він слухав духовну музику представників віденського класицизму, а також австрійських та італійських композиторів-романтиків, тому з часом стиль його церковних хорів позбувається галицьких впливів і більш поважніє. Риси концертності, що притаманні літургійним композиціям Нанке і Вербицького, з чергуванням епізодів *solī* і *tutti*, у творах Лаврівського зустрічаються рідко, за винятком причасників «Явися благодать Божія» та «Дух Святий».

Потрібно зауважити, що з чотирнадцяти композицій літургійного циклу лише три написані у мінорній тональності. Це дає підставу спростувати міркування П. Бажанського про Лаврівського як про композитора, чиї «мелодії та гармонії понурі, важкі й вибуялі. У них він сам себе докладно змалював. Він попадає у глибоку скруху та розпуку» [142, с. 46]. Композитор, як і його старший товариш по навчанню у перемишльській співацькій школі М. Вербицький, надає перевагу саме мажорним тональностям, що є безпосереднім впливом естетики класицизму, оскільки «топос радості буття визначає саму сутність класичної музики та її основну екзистенційну відмінність від музики інших епох» [168, с. 132].

Літургія І. Лаврівського починається піснеспівом «Святий Боже» у тональності *D-dur* і в розмірі 3/4. Тридольність у цьому творі набуває винятково сакрального значення як втілення Божественної Трійці, повністю відповідаючи самому тексту з початковим триразовим повторенням «Святий Боже, святий

кріпкий, святий безсмертний». Звертає на себе увагу дуже чітке кадансування наприкінці кожної строфи **II6-K6/4-D7-T**. Потреба посиленого кадансування також безпосередньо пов'язана зі словом, яке виражає стан поклоніння Богові. Аналогічні приклади можна спостерегти у літургійних композиціях М. Вербицького, на що у своїй монографії звертає увагу М. Новакович:

*Приклад 2.2.*

І. Лаврівський. «Святий Боже». D-dur

S. св - тий без - смер - тний по - ми - луй - нас.

A. св - тий без - смер - тний по - ми - луй - нас.

T. св - тий без - смер - тний по - ми - луй - нас.

B. св - тий без - смер - тний по - ми - луй - нас.

Наступний у списку піснеспів «Многая літа» також належить до краківсько-перемишльського періоду і зберігається в архіві П. Бажанського. За своєю стилістикою він близький до літургійних творів М. Вербицького і А. Нанке. Насамперед йдеться про риси класицизму, що виразно проявляють себе в будові твору. Хорова композиція написана у складній двочастинній формі, а двочастинність, на думку дослідників, є характерною ознакою церковної музики австрійських композиторів епохи класицизму. Класичне мислення І. Лаврівського у піснеспіві «Многая літа» простежується на рівні симетричності побудови. Так, перша частина написана у простій тричастинній репризній формі, де кожна частина виписана у формі класичного періоду з поділом на два речення і чітко окресленим повним каденційним зворотом наприкінці кожного періоду. Симетричність побудови підкреслюється парним метром (C) і опорою на рух, що нагадує процесію. Четвертні паузи в кінці

другого і четвертого тактів від початку створюють враження галантної ходи із зупинками. Друга частина за обсягом менша за першу і є написаною у простій двочастинній формі.

Вплив класичного стилю відчутний і на рівні певних гармонічних формул, що особливо добре видно на прикладі кадансів із постійними затриманнями. Коли йдеться про гармонію, то вона не відзначається складністю, оскільки тут переважають неальтеровані акорди і відхилення у тональності першого ступеня спорідненості, тонічні та субдомінантові прохідні звороти. Щодо тонального плану композиції, то він побудований на контрасті. Якщо крайні розділи першої частини написані у *Ре-бемоль мажорі*, то середній відтінений тональністю домінанти. Натомість контраст відчутніший між першою і другою частиною складної двочастинної форми, позаяк остання починається у паралельному *сі-бемоль мінорі* з подальшим поверненням в основну тональність. Окрім ладового і тонального контрасту, можна спостерегти зміну розміру з парного (C) на непарний (3/4) і яскраво виражену танцювальність, що також вказує на рудименти класичного стилю:

### Приклад 2.3.

#### І. Лаврівський. «Многая літа»

Vo zdra - vi - e, vo spa-se-ne mno - ga - ya li - ta, vo

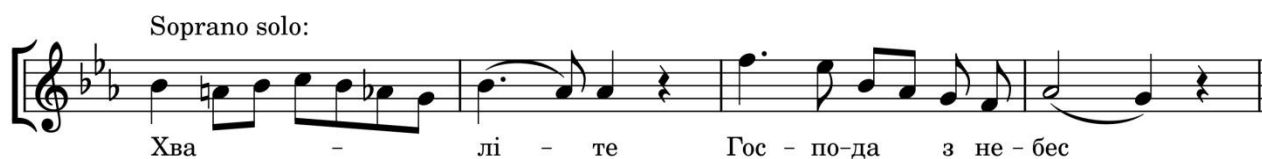
Vo zdra - vi - e, vo spa-se-ne mno - ga - ya li - ti, vo

Аналіз мелодики «Многая літа» І. Лаврівського свідчить про те, що композитор, як і М. Вербицький, надає перевагу вузьким інтервалам з поступеним рухом четвертними і восьмими тривалостями. Якщо брати до

уваги стрибки, то у творі часто зустрічаються ходи на інтервал сексти. Вище зверталася увага на тональний і ладовий, а також метроритмічний контраст в композиції. Він відчутний і в самій побудові мелодії. Якщо у першій частині вона базується на формулі питання-відповіді і звучить дуже класично, то друга частина з її паралельним мажоро-мінором, тридольністю, секвенційним висхідним рухом є пісенною за своїм характером і близькою до українських побутових романсів. Помітна деяка подібність мелодичної лінії (1-4 тт.) «Многая літа» до цілком конкретних творів М. Вербицького і Д. Бортнянського. Йдеться про «Хваліте Господа з небес» М. Вербицького і початок другої частини концерту «Сей день» (5-8 тт.) Д. Бортнянського:

*Приклад 2.4.*

М. Вербицький. «Хваліте Господа з небес»



*Приклад 2.5.*

Д. Бортнянський «Сей день»



Наступний піснеспів Літургії І. Лаврівського «Іс полла еті деспота» поданий у двох зразках. Один із них написаний для чотириголосого мішаного хору (*F-dur*), натомість другий приклад поданий у тій самій тональності в триголосому варіанті для двох дискантів і альту, що є поодиноким прикладом сольного співу в церковній музиці композитора. Обидва зразки дослідники датують 1867-1870 рр., що вказує на холмський період життя композитора,

однак вони досить різняться між собою. Композиція для мішаного хору є дуже короткою, всього лише 5 тактів, з переважанням половинних і четвертних тривалостей у поступеному русі мелодії. Натомість триголосий зразок має форму розширеного періоду з перерваною каденцією у другому реченні. Слід звернути увагу на чітко окреслену форму з виразним поділом на фрази і речення із затриманнями в кадансах, що, знову ж таки, вказує на риси класичного мислення автора. У хорі переважає рух короткими тривалостями — четвертними, восьмими і шістнадцятими. Б. Кудрик зазначає, що ці дві мініатюри мають форму, яка повністю збігається з формою аналогічних творів Д. Бортнянського [124, с. 100].

Одним із найвідоміших літургійних творів І. Лаврівського є його «Херувимська», створена, ймовірно, також у Холмі. На це вже вказує сама форма твору. Класична квадратність побудов перемишльсько-краківського періоду з поділом на чотиритактні речення з виразно окресленими кадансами тут відсутня. А якщо брати до уваги будову «Херувимських» М. Вербицького і Д. Бортнянського, написаних у двочастинній формі з куплетною першою частиною, то І. Лаврівський цю традицію порушує, оскільки двочастинність «прочитується» лише через зміну тональності *F-dur* — *d-moll*, а також позначення темпу й характеру (*Andante sostenuto* — *Allegro maestoso*). Натомість характер обидвох частин суттєво не змінюється, позаяк друга є логічним продовженням попередньої.

Перша частина написана у строфічній формі, де кожна зі строф має форму періоду неквадратної будови з відсутнім поділом на речення. Така неквадратність, де кожна з трьох строф складається з тринадцяти тактів, на думку Б. Кудрика, вказує на відчутні впливи тогочасної церковної музики українсько-російського культурного пограниччя. Коротка друга частина має форму восьмитактного періоду, який завершується кодою *алілуя*. Гармонія цікавіша, ніж у ранніх творах композитора, з численними відхиленнями у тональності першого ступеня спорідненості. Одним із таких є відхилення з основної *F-dur* у паралельну тональність *d-moll* з подальшим перерваним

зворотом у *B-dur*. Це повторюється тричі, незважаючи на щоразу новий мелодичний матеріал. Таким чином, перерваний зворот відіграє роль об'єднавчого чинника між строфами з їх різним тематичним наповненням.

Перша строфа «*Ми, Херувимів тайно*» починається з допоміжного звороту на тоніці *D-dur* з подальшим закріпленням у тональності (*D<sub>6/5</sub> — T*). Низка відхилень через акорди домінантової групи спочатку в *F-dur*, а потім в очікуваний *d-moll* з перерваним зворотом у *B-dur* в кінцевому результаті завершується виразною каденцією у *Фа мажорі*. Початок другої строфи «*І животворящий Тройці*» будується на ладо-тональному контрасті. Прохідний зворот на тоніці *ре мінору* у третьому такті завершується кадансом у вихідній тональності з подальшим ланцюгом відхилень спочатку у *F-dur*, а потім, вже відомим перерваним зворотом у тоніку *Сі-бемоль мажору* як субдомінанту. Строфа закінчується каденцією у *Фа мажорі*. Третя строфа «*Всяку нині*» починається у тональності *B-dur* і є побудованою за тим самим принципом, що й дві попередні.

Другий розділ «*Щоб і Царі*» є однотональним (*B-dur*) і значно простішим у плані гармонії. Щодо динамічного контрасту, то він майже невідчутний, оскільки піснеспів побудований за принципом динамічного наростання від *pp* першої строфи, *mp* другої та *mf* третьої до *f* початкових тактів нового розділу. На відміну від урочистих віватних церемоніальних маршів у Вербицького і Бортнянського, «*Щоб і Царі*» І. Лаврівського звучить досить лірично, чому сприяє постійне оспівування опорних звуків як алілуйний розспів.

Решта творів холмського періоду, а це — «Милость мира», «Достойно і праведно єсть», «Свят, Свят, Свят», «Тебе поєм» відзначаються тими ж рисами, що й «Херувимська». Насамперед звертає на себе увагу неквадратність форми цих піснеспівів. Так, у композиції «Милость мира» перша строфа, з яскраво окресленим повним автентичним кадансом, складається з п'яти тактів, натомість друга має сім тактів (5 + 7). У «Свят, Свят, Свят» відповідно 12 + 13. У хорі «Тебе поєм» перша строфа має 10 тактів, друга — 12 + 7 тактів кода.

Б. Кудрик пише про відсутність у згаданих творах впливів західної музики, зокрема мелізмів у бідермаєрівському стилі, симетричного повторення фраз, характерного ще для музики епохи класицизму. У гармонії композицій холмського періоду значних змін не спостерігається, оскільки система гармонічних послідовностей **I – VI – IV – II – V**, що переважає у ранніх творах і на яку вказує Б. Кудрик, зберігається і тут, хоч і з деякими невеликими змінами. Прикладом може бути початок «Свят, Свят, Свят» (*g-moll*) з послідовністю **I – VI – II<sub>6/5</sub> – K<sub>6/4</sub> – D<sub>7</sub>** чи перша строфа «Милость мира» з послідовністю **I – I<sub>2</sub> – IV<sub>6</sub> – K<sub>6/4</sub> – D – I**:

Приклад 2.6.

#### І. Лаврівський «Милость мира»

Музичний нотний зразок для хорів «Милость мира» І. Лаврівського. Зразок показує початок композиції, виконаний чотирма голосами (T1, T2, B1, B2). Гармонія відповідає послідовності **I – I<sub>2</sub> – IV<sub>6</sub> – K<sub>6/4</sub> – D – I**.

Щодо тонального плану, то в пізніх композиціях він, безперечно, більш цікавий, з відхиленнями у тональності другого ступеня спорідненості, як це ми бачимо в хорі «Тебе поєм»: *F-dur — d-moll — B-dur — c-moll — F-dur*. Загалом аналіз літургійних композицій І. Лаврівського дає підставу стверджувати, що композитор, формально будучи належним до перемишльської доби, своїми церковними творами репрезентує вже нову перехідну епоху в галицькій музичній культурі, оскільки в його хорах пізнього періоду творчості набагато слабшими є риси стилістики класицизму і впливи Д. Бортнянського, що зумовлено тривалим перебуванням митця за межами Галичини. Водночас церковні хори, написані Лаврівським у Холмі, відрізняються не тільки від його

власних ранніх композицій, але й від загального характеру тогочасної європейської, передусім австрійської церковної музики, яка в епоху бідермаєру, на думку З. Лиська, стала вже занадто світською.

## Висновки до розділу 2

Традиції українського хорового співу мають архаїчні витoki та найяскравіше виявляються, насамперед, у народній обрядовості. Саме в цьому середовищі виникає таке явище, як українське народне багатоголосся, генеза якого прослідковується у гуртовому унісонному співі. Українська календарно-обрядова пісенність пов'язана з давніми хліборобськими традиціями та культом Сонця, що знайшло своє відображення у певній системі жанрів: колядках, щедрівках, веснянках, русальних, купальських, обжинкових та весільних піснях. При цьому слід підкреслити колективний характер народного музикування, що є домінуючою рисою музичної культури України ще з дохристиянських часів. Український обрядовий спів, поширюючись серед всіх соціальних верств та набуваючи рис звичаєвості, охоплює широкий спектр зацікавлень українців, відображає світогляд нації та виявляє велику консолідуючу силу. Переважанням національного елемента (тематика, мелодика, ладовість, ритміка) вирізняються українські історичні пісні, зачатки яких можна спостерегти в обрядовому фольклорі (колядки, щедрівки, весільні пісні). У козацьких похідних піснях знайшов втілення авантюрно-козацький тип реакцій українського народу — «*vita maxima et heroica*». Згадані вище композиції, з'явившись у середині XVII ст. та синтезуючи в собі патріотичні поетичні тексти і відповідні засоби музичної виразовості, мали винятковий емоційний вплив на українців, стали одним із засобів їх об'єднання під час національно-визвольного руху.

Культивування церковного багатоголосого хорового співу в Україні наприкінці XVI — XVII ст. зумовлене не лише загальноєвропейськими мистецькими та освітніми тенденціями, а й геополітичним і релігійним

факторами. Оскільки політика Польщі, до складу якої входила більша частина українських земель, була націлена на окатоличення українців і нівелювання їхньої національної окремішності, православна віра в цих умовах стала для них чи не головним засобом збереження своєї культурної та національної ідентичності. Цей процес, у великій мірі, уможлиблювала музична складова православного обряду, зокрема партесне багатоголосся, яке відзначалося високою художньою цінністю, підтвердженням чого є відгуки сучасників, в тому числі іноземців. Український церковний хоровий спів відігравав суттєву роль у релігійних протистояннях, адже українці використовували його як своєрідний «інструмент» боротьби з так званими конфесійними противниками, вдаючись до подібних методів — залучення людей до богослужінь, а згодом і до своєї громади, завдяки мистецькій вартості хорового виконавства.

Великий вплив на розвиток української музичної культури мали композитори «золотої доби», зокрема Д. Бортнянський, позаяк він став своєрідним орієнтиром, на який опирався галицький культурний канон першої половини XIX ст.

Занепад національного життя в Галичині наприкінці XVIII — початку XIX ст. частково був спровокований відмовою від багатоголосого хорового співу в греко-католицьких церквах, побутуванням єрусалимкового та самолівкового співу, що стало причиною переходу великої кількості українського населення до католицьких костелів. Створення кафедрального хору в Перемишлі, реформа церковного співу (запровадження багатоголосся, широке розповсюдження хорових композицій Д. Бортнянського) сприяли поверненню українців до своєї віри, храмів і, як результат, усвідомленню ними своєї релігійної (згодом і національної) ідентичності та дали потужний імпульс до українського національного культурного відродження. Продовжувачами кращих хорових традицій Д. Бортнянського стали найвидатніші представники перемишльської школи — М. Вербицький та І. Лаврівський (не втрачаючи при цьому індивідуальні риси свого композиторського стилю).

## РОЗДІЛ 3

### АКТИВІЗАЦІЯ ХОРОВОГО РУХУ В УКРАЇНІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX СТ.

#### 3.1. Європейські передумови діяльності громадсько-культурних і хорових товариств у Галичині, вшанування роковин визначних діячів національної культури

З середини XIX ст. можна спостерегти значну активізацію хорового руху як у Галичині, так і в Наддніпрянській Україні. Це насамперед було пов'язано з діяльністю новостворених громадсько-культурних товариств, що передбачало і організацію різноманітних заходів, зокрема, концертів за участю хорів. Окрім того, саме вокальна та хорова музика стає основою національного жанрового композиторського канону другої половини XIX — початку XX ст. На це існували певні причини, про що йтиметься далі. Найочевидніша з них — те, що активний хоровий рух не є ексклюзивною ознакою лише української музичної культури романтичної доби, адже вже з перших десятиліть XIX ст. він набув значного поширення в країнах Західної Європи, зокрема в Австрії та Німеччині. Поштовхом до цього стало закінчення наполеонівських воєн 1799-1815 рр., що призвело до зростання національної самосвідомості у народів Європи. Якщо у Німеччині хвиля захоплення хоровим співом, яка виникла ще наприкінці XVIII ст., спочатку пов'язувалась із церковними співочими колективами, будучи основою майже всіх напрямків хорового виконавства, то тепер акценти змістились — хорове музикування стало засобом самовираження національної спільноти. Саме тому на початку XIX ст. надзвичайної популярності набув акапельний чотириголосий спів, а формування чоловічих хорів, за твердженням Р. Гьортнера, стало своєрідним народним рухом [256]. Подібні думки висловлює в одній із своїх статей німецька дослідниця Сабіна Мекінг, зазначаючи, що в Німеччині співочий рух став осердям культурного націєтворення. Авторка пише, що представники середнього класу суспільства,

виступаючи проти аристократичних структур та наданих їм привілеїв, за допомогою пісень і віршів відіграли роль вагової опори національних об'єднавчих зусиль. Дослідниця вважає XIX століття епохою політичної пісні, яка досить швидко інтегрувалась в контексті тогочасного культурного простору, завдяки організованому спільному виконанню. Пісні, на думку С. Мекінг, з їхньою багаторівневою комунікацією, яка включає словесний текст, мелодію, безпосереднє виконання, рамки сприйняття, слугують своєрідним містком між просторовими та часовими «світами» (коли одні й ті самі композиції співають у різних місцях і в різний час). Вони посідають центральне місце в «ментальній карті» соціальних груп і навіть цілих поколінь, виступають засобом комунікації між етнічними групами та соціальними верствами, про що свідчать національні співочі рухи [260].

Поява німецьких хорових товариств пов'язана також з тим, що, починаючи з XIX ст., як зазначає Гізела Меттеле, керівним принципом розвитку суспільства стає саме естетичне виховання [261]. Відомо, що культивування чоловічого хорового співу започаткував Карл Фрідріх Цельтер, створивши у 1809 р. у Берліні гурток з двадцяти п'яти співаків — «*Zelterschen Liedertafel*». Варто зауважити, що учасники товариства відповідно до умов вступу до нього повинні були бути поетами, співаками чи композиторами. Цю модель організації хорового життя наслідували в багатьох інших німецьких та австрійських містах. Хорові товариства, що виникали в цей час, називали «*Liederkrantz*» (на півдні Німеччини) та «*Liedertafel*» (на півночі Німеччини). Тереса Мазепа, характеризуючи концертне життя Берліна в XIX ст, згадує також Співоче Товариство Штерна (*Stern'scher Gesangverein*), яке діяло упродовж 1847-1911 років [156, с. 97].

У Швейцарії хоровий рух очолив Ганс Георг Негелі, який, заснувавши чоловічу хорову асоціацію, втілював, насамперед, ідею народної освіти Йоганна Генріха Песталоцці. Саме тому хор Г. Негелі був відкритий для ширших верств населення, тоді як *Zelterschen Liedertafel* мав більш елітарний характер. Як стверджує директор архіву дослідницького центру німецької хорової музики

при Вюрцбурзькому університеті у Фойхтвангені, диригент хору Александр Арльт, спочатку *Zelterschen Liedertafel* складався з членів Берлінської співочої академії, що дає змогу зробити висновок про їхню відповідну музичну підготовку. Існували також хорові організації, які забезпечували талановитих співаків професійною вокальною освітою в рамках спеціальних стипендій [258]. Утім, Г. Меттеле, описуючи хорове життя Кьольна в першій половині XIX ст., акцентує, що головною метою *Liedertafel* було об'єднання замкненого кола його членів за простою вечерею, музичними розвагами та практичним навчанням багатоголосого чоловічого співу [261].

Хорові товариства почали набувати великої популярності і швидко поширювались, членство в них, за словами А. Арльта, було питанням престижу та знаком «хорошого тону» як серед міської еліти, так і в сільському середовищі [258]. Ці організації з часом трансформовувались і з'являлись вже нові альтернативні товариства. Так, у 1842 р. було створено хорове товариство *Männer-Gesang-Verein*, що конкурувало з *Liedertafel*. Як свідчить хроніка *Männer-Gesang-Verein*, його головними постулатами були: піднесення чоловічого хорового співу в усій величі та силі вияву, поширення німецької пісні шляхом публічних виступів з патріотично-благодійною метою. Члени згаданого вище угруповування асоціювали музику не лише з естетичною насолодою, але й розглядали її як один із засобів, який допоможе їм стати активним учасником суспільних змін [261].

Про надзвичайну популярність хорових товариств у Німеччині в XIX ст. пише Р. Гьортнер, підкреслюючи, що навіть у Фляйні з населенням близько 1600 осіб існували три чоловічі хорові товариства з 150-ма співаками. Він пояснює це тим, що в зазначений період суспільно-політичні цілі були тісно пов'язані з організацією так званих хорових клубів. Буржуазія, що пробуджувалась, почала формувати і розвивати ті прагнення, які раніше були недоступними для суспільних кіл середнього класу. До них належав і спів у хорі, адже впродовж XIX ст. культурні осередки були місцями освіти, де навчальні та виховні завдання здійснювались за допомогою тексту і мелодії.

Ще однією причиною широкого розповсюдження хорових товариств Р. Гьортнер вважає можливість спілкування: уроки співу, відвідування хорових фестивалів часто розцінювались як втеча від сірої буденності і проведення щасливих життєвих моментів у колі однодумців. Дослідник також звертає увагу на тяглість хорових традицій, зазначаючи, що належність до певного хорового товариства для молоді стала своєрідним продовженням традицій її батьків. Акцентуючи на важливості хорового співу для суспільного життя нації, Р. Гьортнер стверджує, що витрати на хори є набагато меншими, ніж майже на всі інші бюджетні ресурси, але їхній вплив є глибоким і приносить користь суспільству загалом [256].

Поява у першій половині XIX ст. у Німеччині та Австрії великої кількості хорових товариств стимулювала багатьох тогочасних композиторів на написання акапельних пісень для чоловічих хорів, переважно патріотичного змісту. Серед митців, які звертались до цього жанру, потрібно відзначити Фелікса Мендельсона-Бартольдї, Франца Шуберта, Карла Льове, Конрадіна Кройцера та багатьох інших. Про роль хорового співу у формуванні німецької національної ідентичності пише С. Мекінг, досліджуючи німецьку співочу культуру в США у XIX ст. Вона зауважує, що німецькі емігранти навіть поза батьківщиною організовували хорові товариства та масштабні хорові фестивалі, які спочатку тривали від двох до п'яти днів, а пізніше — до шести. Ці масові хорові заходи німецькомовним суспільством сприймалися як німецьке народне свято. Дослідниця цитує фрагмент ювілейної публікації хорової організації «*Indianapolis Männerchor*» за 1904 р., в якій зазначалося, що де б у широкому світі не зібралася група німців, які з різних причин були переміщені на чужину, вони приносять з собою німецьку пісню. С. Мекінг наголошує на тому, що об'єднання співаків не лише задовольняло мистецькі потреби німців, а слугувало своєрідним форумом для обговорення соціально-політичних проблем, створювало емпатію та акцентувало увагу на «німецькому», що, в свою чергу, зміцнювало спільноту. Завдяки своєму інтегративному та комунікативному виміру, німецькомовний багатоголосий чоловічий спів

створював національне почуття єдності за межами Німеччини. С. Мекінг, пишучи про хоровий спів, використовує поняття «звукова дипломатія» [260], що дуже точно співпадає і з українським баченням важливості хорового співу в процесах національного державотворення, як це усвідомлював М. Лисенко та його послідовники, а також такі політичні діячі, як С. Петлюра.

У цьому розділі не випадково увага акцентується на особливостях хорового руху в першій половині XIX ст. в Австрії та Німеччині, оскільки німецькі хорові товариства, на що звернула увагу С. Мекінг, з 1850-х рр. почали функціонувати і поза етнічними межами згаданих країн, зокрема, у Галичині та на Буковині. Адже відомо, що з приєднанням цих земель до імперії Габсбургів завдання імперської ідеології полягало у тому, щоб за допомогою німецької культури, у тому числі й різноманітних музичних товариств, насаджувати місцевому руському населенню австро-німецьку ідентичність. Тому німці, які почали масово приїжджати до Галичини ще наприкінці XVIII ст., намагалися надати усім галицьким міським культурним осередкам «німецького характеру». Ці впливи поширилися навіть на відправу богослужінь у греко-католицьких храмах, оскільки німецькі музиканти писали літургії для архиєрейських служб у львівському соборі св. Юра, на що звертає увагу музикознавець Ф. Стешко [211, с. 55]. Ба більше, у 1826 р. під час виконання літургії (автор — австрієць Венцель Роллечек) у складі хору були німецькі співаки, які не могли добре вимовити церковно-слов'янського тексту і перекручували його до німецької вимови [168, с. 161]. Відомо також, що у репертуарі перемишльського хору вже на початку 1830-х рр. були пісні К. Кройцера та Ф. Шуберта [125, с. 111]. А це дає підставу стверджувати про обізнаність тогочасного пересічного українського слухача з сучасним німецьким хоровим репертуаром. Ф. Колесса у «Спогадах про Миколу Лисенка» згадував, що у 80-х рр. XIX ст. в репертурі студентського хору в Стрию, очолюваного Остапом Нижанківським, окрім творів М. Вербицького, І. Лаврівського, С. Воробкевича, В. Матюка, А. Вахнянина, були квартети для чоловічого хору з німецького збірника

«*Regensburger Liederkrantz*» («Регенсбурзький вінок пісень»), який користувався великою популярністю [103, с. 434].

Перше німецьке хорове товариство, відоме ще як Інститут Співу та Товариство св. Цецилії, було засноване у Львові у 1826 р. Ф. К. Моцартом за прикладом тих товариств, які функціонували у багатьох містах Австрії та Німеччини. Проте проіснувало воно недовго і вже у 1838 р. було утворене Галицьке музичне товариство, яке до 1848 р. також пропагувало австро-німецьку культуру. До середини XIX ст. немає інформації про діяльність інших співочих гуртків у Галичині. Однак наприкінці 1840-х рр. відбулися події, що стимулювали інтерес галичан до світського хорового співу.

Як було зазначено вище, у репертуарі австро-німецьких лідертафельних товариств переважали пісні патріотичного змісту, роль яких помітно зросла в 1848-1849 рр. у час революцій у Європі, відомих під назвою «весни народів». Однією з революційних вимог було створення незалежних національних держав. У Галичині ці виступи у березні 1848 р. супроводжувались масовими демонстраціями і активізацією національних рухів. Історик І. Райківський стверджує, що ці події спонукали галицьких українців устійнити свої національні символи. Крім жовто-синіх кольорів в оформленні будівель українських політичних організацій та стрічок на вбранні молоді, саме у цей час з'являється потреба в патріотичних піснях, які б сприяли піднесенню патріотичного духу [192, с. 57]. Не випадково Ерик Гобсбаум звертає увагу на масове традицієтворення у Європі в другій половині XIX ст. На його думку, досить нові «соціальні групи, середовище і умови потребували нових інструментів, щоб забезпечити й виразити соціальний взаємозв'язок та ідентичність і структурувати суспільні відносини» [52, с. 304]. Серед винайдених у європейських країнах у цей час традицій для скріплення національної ідентичності важливим нововведенням стали публічні церемонії, важливою складовою яких завжди був хоровий спів. У 1848 р. галицькі українці мали декілька патріотичних пісень, що виконувалися як гімни під час національних публічних заходів. Як зазначає І. Райківський, вони були навіть

видані у Львові з нотами до текстів у 1849 р. під назвою «Пѣсни на день 3/15 мая 1849». Йдеться про: «Мир вам, браття, всім приносим», «Де єсть руська отчина», «Щасть нам, Боже...» [192, с. 57]. Найбільшою популярністю серед них користувалась пісня-гімн «Мир вам, браття», текст якої написав священник і москвофільський громадський діяч І. Гушалевич. Щодо автора першого варіанту мелодії, то існують різні версії її походження. Так, літературознавець і письменник Ярослав Гординський вважав, що музику на слова І. Гушалевича створив студент Львівської духовної семінарії (згодом священник і диригент кафедрального хору в Перемишлі) Петро Любович. Згідно іншої непідтвердженої версії, авторами музики могли бути маловідомий композитор-аматор Т. Леонтович або піаніст і диригент Матвій Рудковський, який є також автором популярної патріотичної пісні на слова І. Гушалевича «Щасть нам, Боже». Хоча, за висловом І. Франка, пісня «Мир вам, браття» і сприймалась у ті часи як національний гімн Галицької Русі, але у словесному тексті була відсутня будь-яка ідея [192, с. 58]. Я. Гординський, натомість, дав оцінку автору музики, П. Любовичу, зазначивши, що мелодія «безперечно, дібрана знаменито до слів — така монотонна, така усипляюча, як було монотонне та оспале життя переважаючої частини галицьких русинів 1848 р.» [там само]. І. Райківський пише, що революція 1848 р. виявила непідготовленість руського населення до масового національного руху, його розгубленість, що, відповідно, відбилося й на характері згаданої пісні-гімну.

Відомо, що пісня «Мир вам, браття» згодом з новою назвою «Мир русинам» стала популярною, завдячуючи М. Вербицькому, який у своєму збірнику хорових лідертафельних композицій на слова І. Гушалевича ще раз звернувся до цього тексту. Як зазначила М. Новакович, М. Вербицький у розумінні того, якою повинна бути національна пісня-гімн, пройшов певну еволюцію. Вона торкалася не лише самого характеру музики, а й світогляду митця, який від москвофільства поступово прийшов до справжнього розуміння національного. Тому його перші патріотичні пісні-гімни, на що звертає увагу дослідниця, ще мисляться поза національною традицією, адже пісня «Мир

русинам» є написаною у характері полонезу і нагадує мазурку Домбровського (національний гімн Польщі) [168, с. 223]. Недостатність національного характеру є відчутною і в пісні М. Вербицького на сл. І. Гушалевича «Кто за нами, Бог за ним», але позитивним є те, що крайні два розділи твору написані у характері урочистого маршу, в мелодичних зворотах заключної частини якого вловлюються інтонації гімну «Ще не вмерла Україна» [там само].

Розвиток у Галичині та Буковині в ХІХ ст. хорового руху, як невід’ємної складової публічної культури, дослідники часто розглядають у контексті «інституцій бідермаєру». Про це пише К. Дальгауз, звертаючи увагу на те, що пік активності численних австро-німецьких хорових товариств припадає на 1815-1848 рр., тому що бідермаєр, для якого характерним стало прагнення естетично упорядкувати життя, найкраще проявив себе не в композиторській діяльності, а саме в різноманітних творчих інституціях, зокрема, в організації співочих товариств, фестивалів та концертів [69, с. 380]. Натомість на тих територіях, де проживало не німецьке населення Австро-Угорської імперії, культурна діяльність музичних товариств активізувалася лише у другій половині ХІХ ст., починаючи з 1860-х років. Ці товариства, одночасно з національними символами та церемоніями, стали головними атрибутами національного життя чехів, хорватів, словаків, угорців, словенів, поляків та українців, тому що «вони творили спільноту й пробуджували найголовніше — почуття родини, адже учасників товариств об’єднувала любов до своєї землі, мови й культури» [168, с. 261]. Основною їх діяльністю було проведення концертів, у програмах яких провідне місце посідали кантатно-ораторіальні жанри. Так, упродовж 1860-х років у Львові було організовано низку хорових товариств, серед яких австро-німецькі «Гармонія», «Товариство друзів співу», «Конкордія» і польське «Ехо».

У популяризації в українському середовищі Галичини товариського хорового співу визначну роль посідає постать Анатолія Вахнянина. Варто зазначити, що він був не лише музикантом, а насамперед відомим політиком, публіцистом і культурно-громадським діячем. Серед його численних не

музичних заслуг: заснування культурно-громадського товариства «Просвіта» у 1867 р., видавництво народовських газет «Правда» й «Діло», організація у 1885 р. народовської політичної організації «Народна рада», депутатська діяльність в австрійському парламенті протягом 1894-1900 рр. Саме з іменем А. Вахнянина пов'язана діяльність більшості галицьких просвітницьких і хорових товариств другої половини XIX ст. Як політичний діяч, А. Вахнянин дуже добре усвідомлював важливість хорового співу у процесах націєтворення, що слугує підтвердженням думки Е. Сміта про те, що народи у наш час «покликані бути націями з огляду на свої культурні спадщини» [206, с. 93].

Першим українським музичним товариством, основу якого складав молодіжний хор, став «Теорбан», заснований А. Вахнянином у Львові в 1871 році. На той час український хоровий рух набув вже ознак масового і дирекція намагалася таким чином його централізувати. Варто зазначити, що деякі товариства склалися з представників різних національностей, прикладом чого може бути товариство «Лютня», засноване у 1880 р. і відоме ще як «Львівський чоловічий хор». Одним із його диригентів був А. Вахнянин. Але дійсний розквіт національного хорового мистецтва у Галичині пов'язаний з організацією у 1890 р. у Львові товариства «Львівський Боян», диригентами якого стали А. Вахнянин і тоді ще студент Львівської духовної семінарії, композитор Остап Нижанківський, а головою — В. Шухевич. Пам'ятною для хору була його перша поїздка за межі України у 1891 році. Колектив запросили до Праги виступити у слов'янському концерті в Народному театрі. Письменник Богдан Лепкий описав своє враження від почутого, зазначивши, що А. Вахнянин з О. Нижанківським були найкращими диригентами того концерту, а виконання «Бояном» під орудою О. Нижанківського хору «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського викликало таку гучну бурю овацій, що колектив заспівав його ще раз [207, с. 37]. Саме цей виступ надихнув О. Нижанківського на створення його знаменитої «В'язанки слов'янських гімнів», що завершувалася твором М. Вербицького «Ще не вмерла Україна». Слід зауважити, що незабаром філії «Львівського Бояна» розпочали свою

концертно-просвітницьку діяльність у багатьох містах Галичини. Слідом за Львовом вони були засновані у 1891 р. в Перемишлі, у 1892 р. в Бережанах, у 1894 р. в Стрию, у 1895 р. в Станіславові та Коломиї. Ф. Колесса у своїх спогадах про М. Лисенка наголошує на важливості діяльності «Львівського Бояна» в процесі професіоналізації музичної культури Галичини та його орієнтації на творчість М. Лисенка, що посприяло, в свою чергу, впровадженню композицій послідовників останнього, зокрема М. Леонтовича та К. Стеценка, в галицький хоровий репертуар. Це, за твердженням Ф. Колесси, стало чинником «об'єднання по обох боках давнього кордону у праці на музичному полі» [103, с. 443-444].

Хоровий спів став одним із важливих інструментів плекання національної свідомості у діяльності різноманітних тогочасних громадських організацій, серед яких були навіть спортивні. В організованому у 1894 р. патріотично-гімнастичному товаристві «Сокіл», окрім суто спортивних завдань, одним із важливих стало заохочення його членів до популяризації хорового співу. Активну музичну діяльність провадили також численні студентські товариства, першим серед яких стало студентське товариство народовського напрямку «Січ», засноване А. Вахнянином і Ю. Целевичем в 1868 р. у Відні. Мету організації, до якої у 1868 р. входило 27 членів, сформулював А. Вахнянин (тоді ще студент Віденського університету). Вона полягала у тому, щоб українці, шляхом знайомства інших народів з їх піснею та літературою, були репрезентовані як окрема нація [54, с. 19]. Серед інших студентських товариств треба відзначити товариство «Бандурист», відоме ще як *Львівський чоловічий хор*, що популяризувало українську хорову музику. А загалом, в останній третині XIX — початку XX ст. у Галичині та Буковині існувало досить багато студентських організацій, окремі з яких згодом об'єднались в «Академічну громаду», пропагуючи ідею створення у Львові українського університету. Так, коштами товариства студентів Львівського університету «Академічне братство», на базі якого функціонував хор, очолюваний О. Нижанківським, було організоване нотне видавництво, що публікувало хорові твори як

композиторів Галичини, так і Наддніпрянської України. Студентський з'їзд, що відбувся у 1909 р. своє основне завдання вбачав у тому, щоб розбудовувати національну культуру з кінцевою метою — створення незалежної української держави.

Відомо, що хори згаданих вище товариств не лише провадили активну концертну діяльність, але й залучались до творення нових українських традицій, процес ритуалізації яких, на думку Е. Гобсбаума, характеризується звертанням до минулого [51, с. 16]. Тому навіть такі звичаєві практики як народні пісні, за твердженням британського історика, були видозмінені й ритуалізовані для національних цілей, оскільки до старих пісень додавалися нові, часто створені у такому ж стилі. Вони ставали основою нового патріотично-прогресивного репертуару. Варто зазначити, що аналогічні процеси відбувалися у ХІХ ст. у багатьох країнах тогочасної Європи. Е. Гобсбаум пише, що статути пісенних фестивалів проголошували за мету «розвиток і покращення народного співу, пробудження найвищих почуттів до Бога, свободи і батьківщини, єднання і братерство друзів мистецтва і вітчизни» [51, с. 19]. Це стосується і національних гімнів, які, на думку історика, є не лише тими символами, через які країна проголошує свою самобутність і суверенітет, а й відображенням минулого нації, її менталітету і культури» [51, с. 25].

Однією з нових українських національних традицій у Галичині стало щорічне вшанування пам'яті видатних діячів української культури. На думку американського історика Патриції Дабровської, ХІХ ст. потрібно кваліфікувати у Європі як «вік ювілеїв». Ігор Чорновол пише, що авторка, на прикладі Польщі загалом і Галичини зокрема, поставила собі за мету довести, що ювілеї можна вважати конструктивною і творчою спробою національної модернізації [234, с. 18]. Міркування П. Дабровської про те, що ювілеї відіграють велику роль у процесі трансформації «архаїчної моделі шляхетського народу в модерну й соборну націю», є актуальними і для української історії. На це звертає увагу І. Чорновол, згадавши перепоховання Т. Шевченка у Каневі, М. Шашкевича у

Львові, відкриття пам'ятника І. Котляревському у Полтаві тощо. Щодо останньої події, яка відзначалася у 1903 р., то саме тоді відбувся дебют ще зовсім юного Кирила Стеценка як композитора і диригента, якому, як творчому спадкоємцю, М. Лисенко дав можливість виступити зі своїм хором перед українською громадськістю. На жаль, І. Чорновол не згадав вшанування 35-річчя творчої діяльності М. Лисенка у Галичині, яке проходило дуже урочисто та масштабно і було висвітлене у тогочасній галицькій пресі І. Франком. У концертах, що були влаштовані з цієї нагоди, провідну роль посідала хорова музика. Не випадково Ф. Колесса у некролозі, опублікованому в 1912 р. у зв'язку зі смертю М. Лисенка, відзначив, що його кантати справляли на галицьку студентську молодь дуже сильне враження, як і довголітня діяльність композитора, що «мала дуже велике значення для пробудження національних сил галицьких і буковинських українців, була великою підмогою їх культурного відродження» [39, с. 32].

Серед розмаїття форм відзначення ювілеїв великої ваги набуло пошанування могил видатних діячів національної культури, що стали національними святинами і тими пам'ятними місцями, де збиралися українці. Л. Корній звертає вагу на київських громадівців і М. Лисенка зокрема, як одного з творців культу могили Т. Шевченка, який разом зі своїми хористами щороку її відвідував [108, с. 13].

Потрібно наголосити на тому, що ювілейні заходи, зокрема концерти на пошану визначних діячів української культури часто організовувалися студентськими товариствами. Так, у 1913 р. «Український студентський союз» провів концерт, присвячений І. Франкові, а в 1914 р. разом з чоловічим хором «Бандурист» і студентським хором товариства «Основи» Вищої політехнічної школи організував вечір пам'яті Т. Шевченка.

Але найважливішим у цьому ланцюгу відзначення ювілейних дат стало вшанування у Галичині та Буковині роковин з дня народження і смерті Т. Шевченка. Ще раз повертаючись до думки, висловленої П. Дабровською про

роль ювілеїв у процесах творення модерних соборних націй, слід наголосити на тому, що шевченківські концерти, які почали масово проводитись з 1861 р., стали активною складовою нового національного руху, зорієнтованого насамперед на світську культурну традицію і поштовхом до активізації народовського руху [168, с. 230]. У цих концертах важливе місце посідала хорова музика, прикладом чого може бути відзначення Шевченкових роковин у Перемишлі в 1865 р., де в програмі *Вечора*, організованого А. Вахнянином, звучали лідертафельні хори І. Лаврівського та відбулося перше виконання гімну М. Вербицького «Ще не вмерла Україна». У 1868 р. історик і відомий галицький громадсько-політичний діяч Олександр Барвінський замовив студенту Лейпцизької консерваторії М. Лисенку хорову композицію на текст «Заповіту». Але пам'ятним шевченківський вечір 1868 р. став тому, що були одночасно виконані дві версії «Заповіту», одна з яких належала М. Вербицькому, а друга — тоді ще маловідомому у Галичині молодому композиторові з Наддніпрянської України М. Лисенкові. Друге виконання «Заповіту» Лисенка у Львові відбулось у 1872 році. Відомо, що ця подія викликала великий резонанс з боку української громадськості, позаяк, за твердженням тогочасної преси, кількість охочих послухати твір Лисенка перевищувала 800 чоловік.

Програма щорічних шевченківських літературно-музичних вечорів передбачала обов'язкову участь хорових колективів. Так, шевченківський вечір у Львові в 1869 р. майже повністю складався з хорової музики. До програми увійшли обробки народних пісень та оригінальні хорові композиції М. Вербицького й М. Лисенка. У концерті 1871 р. звучали хори С. Воробкевича на слова Т. Шевченка: «Заросли шляхи тернами» та «Ой по горі ромен цвіте». На літературно-музичному вечорі у 1873 р. були виконані хори з опери А. Вахнянина «Купало», диригував автор. У 1875 р. під орудою А. Вахнянина прозвучали обробки народних пісень «Ой не гаразд, запорожці», «Ой з-за гори, з-за лиману» М. Лисенка та хори С. Воробкевича. У 1882 р. в шевченківському концерті відбулася прем'єра кантати М. Лисенка «Б'ють пороги», а в 1884 р.

твори Лисенка прозвучали у виконанні хору «Лютня». Треба віддати належне товариству «Лютня», що упродовж 1880-х років було активним учасником цих концертів. З цього часу і включно до появи у 1891 р. «Львівського Бояну» хор «Лютня» обслуговував усі без винятку шевченківські *Вечори* у Львові, виконуючи хорові твори М. Лисенка, М. Вербицького, С. Воробкевича, П. Бажанського, Г. Топольницького, П. Ніщинського. У 1890-х рр. програми шевченківських концертів збагачуються хоровими композиціями Ф. Колесси, Д. Січинського, О. Нижанківського, В. Матюка, Й. Кишакевича. На початку 1900-х рр. активним учасником *Вечорів* стає С. Людкевич, репрезентуючи низку своїх ранніх хорових композицій, написаних, зокрема, на слова Т. Шевченка. Крім «Львівського Бояну» до участі у концертах залучаються інші хорові колективи, серед яких хор «Бандурист». Як зазначила М. Новакович, шевченківські ювілейні вечори інспірували появу значної кількості хорових творів, написаних і приурочених композиторами саме до цих подій, популяризували українську музику серед польського та німецького населення Галичини. Але найважливішим, на думку дослідниці, є те, що вони «створили умови для формування єдиного національного музичого канону», у якому були представлені твори композиторів Галичини і Наддніпрянської України [168, с. 234].

### **3.2. Хоровий рух у Наддніпрянській Україні в 1860 — 1900-х роках. Диригентська діяльність М. Лисенка та його послідовників**

Відомо, що ХІХ століття в Європі пройшло під емблемою «концепції нації» (за О. Субтельним), а національна спільність сприймалась, насамперед, як єдність мовного і культурного складників. Саме у ці роки в Києві розгортає свою діяльність таємна українська організація — Кирило-Мефодіївське товариство (братство), що набуло не лише суспільно-політичного, а й історичного та культурного значення в житті українського народу. Ця організація відображала загальноєвропейські тенденції, пов'язані з

визвольними ідеями, що спровокували революційні події у країнах Європи — «весну народів» (1848 — 1849 рр.) та ознаменувала український національний рух. Ключові програмні аспекти Кирило-Мефодіївського братства викладені у «Статуті Слов'янського товариства св. Кирила і Мефодія» та «Книзі буття українського народу» М. Костомарова. Останній вважав, що українці повинні відродитися як нація і навіть стати опорною силою, своєрідним проводирем слов'ян. Автор був переконаний, що Україна воскресне та стане незалежною Річчю Посполитою у слов'янському об'єднанні [110, с. 30]. Діячі Кирило-Мефодіївського братства виступали за відновлення української державності, скасування кріпацтва, поширення освіти серед сільського населення. У просвітництві, як важливій вісі діяльності товариства, кирило-мефодіївці вбачали потужний імпульс до соціальних змін, поступу, інструмент для розуміння народом свого залежного становища та поштовх до прагнення ним власної свободи [200, с. 20]. Володимир Міяковський підкреслює історичну тяглість ідей, які сповідувало братство, стверджуючи, що вони беруть свій початок від «козацької вольности» [162, с. 92]. Одним із видатних членів цього братства був Т. Шевченко, який приєднався до нього у квітні 1846 року. Дослідники відзначають великий вплив творчості поета на процес національного відродження в Україні, зокрема Ігор Райківський акцентує, що «Кобзар» Т. Шевченка, виданий ще в 1840 р., пробуджував національні почуття та став основою для трансформації «етнічної спільноти у політично свідому націю» [191, с. 100]. Не випадково, створюючи хорові композиції патріотичного спрямування з яскраво вираженим національним змістом, українські композитори другої половини XIX ст. постійно зверталися до поетичних текстів Шевченка.

Після скасування кріпацтва в 1861 р. представники українських інтелігентних кіл вважали власним обов'язком сприяти процесові емансипації селянства та працювати над підвищенням його освітньо-культурного рівня. З цією метою відкривались недільні школи, бібліотеки, українською мовою видавались букварі, абетки, словники, хрестоматії, історичні наукові праці,

фольклорні збірники, поширювались твори українських авторів, влаштовувались вистави та концерти з україномовною програмою. Як зазначає Іван Лисяк-Рудницький, у цей період прослідковується «культ рідної мови, “Слова”», що призвело до усвідомлення мовної та етнічної єдності українців і стало підґрунтям для формування спочатку «культурної, а згодом і політичної, модерної всеукраїнської національної свідомости, “соборництва”» [144, с. 114]. На це вплинула просвітницька діяльність громад — суспільно-культурницьких об’єднань, які виникали по різних містах України: Києві, Чернігові, Полтаві, Харкові, Катеринославі, Одесі. Ігнат Житецький наголошує на тому, що всіх громадівців об’єднувала українська національна ідея, натхненна віра в українську незалежність та «любов до рідного краю і люду» [77, с. 123-124].

У 1850-х роках у Наддніпрянській Україні з’явилася народницько-культурна течія, що отримала назву «хлопоманство». Найбільшого поширення вона здобула серед студентів Київського університету, які походили з польського або зі спольщеного шляхетського середовища. Вадим Арістов, аналізуючи український національний рух початку 1860-х років, виділяє у ньому два головні елементи — малоросійсько-«український» та польсько-«український» (хлопоманський) [11, с. 19]. Перший елемент зосереджувався на вивченні особливостей народної мови, збиранні фольклору, народних звичаїв та обрядів, сприймаючи селянство як об’єкт дослідження, своєрідний виставковий артефакт у музеї [197, с. 21]. Про це красномовно свідчать слова Пантелеймона Куліша у листі до Миколи Білозерського за 9 травня 1853 року, де перший пише про уявлення ними Малоросії як внутрішньої Африки [127, с. 97-98]. Натомість хлопомани більш радикальніше висловлювали народницькі ідеї та, намагаючись виразити солідарність із селянством, вивчали його побут і традиції, переходили в православну віру, розмовляли та писали лише українською мовою, носили національне вбрання [237]. Такі дії були зумовлені бажанням послідовників цього напрямку продемонструвати свою українську ідентичність. Михайло Драгоманов зауважував, що хлопоманський напрям у Київській громаді висував на перший план «українське мужицтво» —

центральный беззаперечный национальный компонент, який потребує «вслуги» і пізнання [75, с. 34]. Саме тому важливим аспектом діяльності громадівців було «ходіння в народ».

Основні програмні принципи цієї групи декларував її ідейний натхненник Володимир Антонович — один із найвидатніших українських істориків другої половини XIX ст., поляк за походженням, який вже у дорослому віці відмовився від своєї ідентичності, прищепленої з дитинства матір'ю полькою, та порвав усі зв'язки з польською спільнотою. Причини такого рішення він пояснює у «Моїй сповіді» 1862 року — відповіді на статтю Тадеуша Падалиці, який називає В. Антоновича «перевертнем», «відступником». Автор, проаналізувавши своє становище в Україні, робить висновок, що польська шляхта повинна відмовитись від своїх безкомпромісних поглядів та зверхніх зазіхань на край і його народність. Натомість вона має полюбити народ, серед якого живе, перейняти його потребами, повернутися до народності, колись покинутої їх пращурами, великою працею спокутувати свою провину перед селянством за роки зневаги, знущань, неповаги до його релігії, звичаїв, моралі, особистості; або, коли реалізувати зазначені вище пункти не вистачить моральної сили — переселитись на польську землю [2, с. 88].

В. Окаринський у статті «Дискурс хлопоманства/хлопоманії в українському соціокультурному просторі кінця 1850-х — 1860-х рр.» вказує на «ознаки свого аргю» і «власну субкультурну творчість» цієї групи, що знайшло вираження в україномовних та польськомовних хлопоманських піснях. Перші були написані в стилі українських народних пісень із домінуванням гайдамацької тематики. Прикладами можуть слугувати такі композиції Анатолія Свидницького: «Вже більш як літ двісті», «В полі доля стояла» [171, с. 206]. Серед відомих представників хлопоманства були також Т. Рильський, О. Хойновський, В. Венарський та інші. З 1859 р. хлопомани стають учасниками Київської громади, поставивши перед собою мету сприяти поширенню українофільської громадської роботи. Але якщо на початку 1860-х років Громада функціонувала у вигляді відкритої студентської організації, то

після Валуєвського циркуляру 1863 р. і низки тогочасних урядових постанов вона тимчасово припинила свою діяльність і відновила її з 1869 р. у таємній формі. Знаменно, що зустрічі громадівців відбувалися переважно у помешканні М. Лисенка або П. Житецького. Серед членів Громади у 1870-х роках були: М. Лисенко, Всеволод Рубінштейн (брат Миколи і Антона Рубінштейнів), П. Житецький, М. Старицький, М. Драгоманов, П. Чубинський, В. Антонович, Т. Рильський, Хведір Вовк.

Незаперечним є вплив Київської громади на розвиток національної культури, зокрема драматичного та музичного театру. Саме громадівці започаткували у Києві традицію літературно-музичних вечорів. Важлива заслуга у цьому належить М. Лисенкові — тоді ще студентові природничого факультету університету св. Володимира. М. Старицький у своїх спогадах «До біографії М. В. Лисенка» пише, що він «був душею товариства і вносив у нього щирість захоплення — і своєю запальною веселістю, і своєю чудовою грою, і навіть своїми старанними танцями. Крім того, де Лисенко не з'являвся, зараз же створювався хор, яким він і диригував» [208, с. 40-41]. Важливим у цьому фрагменті є те, що хор, як згадував М. Старицький, складав основу всіх музичних заходів, організованих композитором.

За словами Ольги Косач-Драгоманової, більш відомої під псевдонімом Олени Пчілки (біограф Лисенка), Микола Віталійович під час навчання у Київському університеті захоплювався співом своїх товаришів (студентів), що походили з різних куточків України, адже «співали студенти-українці багато, співали й нарізно, й хором, як зустрівалися десь у більшому числі в своїх студентських домівках» [189, с. 84-85]. Музикували студенти також надворі, зокрема на Байковій горі, в Кадетській рощі, Ботанічному саду. Проте, як зазначає О. Пчілка, ці співи все ж не мали системного характеру, а «всі ті співаки не були згуртовані, згромаджені у якийсь постійний вивчений хор; співали, де траплялось і як попало» [там само]. Саме М. Лисенко об'єднав їх в єдиному творчому стремлінні, створивши у 1860 р. український хор, який вже в січні 1861 р. під орудою композитора виступив з концертною програмою, що

складалася виключно з українських пісень. О. Пчілка у спогадах про М. Лисенка цікаво описує період підготовки до цього першого українського концерту і враження публіки від нього. Першочергово, М. Лисенко звернувся до керівництва університету з проханням надати дозвіл на проведення концерту в підтримку студентів з обмеженими фінансовими можливостями в одній із аудиторій навчального закладу. Дозвіл було надано, але за умови, що на це дасть згоду керівник округи і ніякої офіційної інформації (публікування) про цей захід не поширюватимуть. Незважаючи на це (очевидно, силами студентства, яке усно передавало чутки про хоровий концерт), концертна зала була повністю заповнена. Ця імпреза пройшла з великим успіхом, захопивши не лише українців, а й поляків. Про це пише О. Пчілка, згадуючи реакцію Вітгорта, який грав на торбані, виконував українські народні пісні і в польському середовищі був палким прихильником «козакофільства». За словами письменниці, Вітгорт був настільки вражений українським концертом, що коли публіка викликала на сцену М. Лисенка, щоб виявити йому свою шану, поляк підійшов, «обняв і поцілував Лисенка як диригента того українського хору» [189, с. 86]. З часом кількість учасників українського хору під керівництвом композитора ставала все більшою, а публічні виступи ставали частішими (оперний театр, Біржова зала, зала «Дворянського зібрання»). Хоровий колектив брав участь у літературно-музичних вечорах, на яких виконувались обробки українських народних пісень М. Лисенка, а найулюбленішою серед них була — «Ой пуцу я кониченька в саду». О. Пчілка зауважувала, що «українські хорові співи подобалися своїм і чужим, були конечною частиною навіть тих концертів, що влаштовували з добродійною метою дами “вищого світу” адміністраційного...» [189, с. 89-90].

Лисенківські хорові українські концерти мали велику популярність серед громадськості, проте умови, за яких вони відбувались, були доволі складними. Після невдалого польського повстання «українофільство» з боку царської влади стало все більше розглядатись як небезпечне національне явище, тому і українські концерти проходили під пильним оком уряду. О. Пчілка з цього

приводу писала, що «лихий час уже настав для тих українських концертів; преславутних “шестидесятих” років з їх “свободами”, а ще більше — надіями, було так небагато!» [189, с. 97-98]. Показовим у цьому відношенні є Лисенківський концерт 1864 року, головною умовою проведення якого був переклад поетичного тексту україномовних композицій. Очевидці згадували, що пісня «Дощик, дощик капає дрібненько», виконана французькою мовою, викликала сміх серед слухачької зали та навіть самі представники поліції, які контролювали дійство, заборонили далі співати в французькому перекладі, бо було «се щось анекдотичне» [там само].

Про роль диригентсько-хорової діяльності М. Лисенка у процесах формування та утвердження національної свідомості красномовно свідчать спогади О. Пчілки про першу зустріч з митцем, який на той час був ще студентом Київського університету. Письменниця згадує, що в підлітковому віці, навчаючись у київському пансіоні для благородних дівиць, вона зі своїм братом Михайлом Драгомановим відвідала концерт хору під орудою Миколи Віталійовича. Свої враження О. Пчілка описує так: «на високому помості з’явився цілий гурт людей. Дивні то були для мене люди! Се вже було на якійсь картині... Люди були в козацькій одежі, в жупанах. Перед ними став молодий козак — теж у такій одежі. Аж ось козак махнув рукою — і один з гурту заспівав, ніжно, чуло:

*“Ой пуцу я кониченька в саду,  
А сам піду к неньці на пораду...”*

Тут козак у жупані знов махнув рукою, і всі підхопили:

*“Ненька ж моя по садочку ходить,  
За поводи кониченька водить...”*

Скільки раз чула я потім ту пісню! І часто пригадувалось мені, яке величне враження зробили тоді дальші слова, підхоплені хором:

*“Військо йде, короговки мають,  
Попереду музиченьки грають!..”*

Ціла картина вставала в очах! По скінченій пісні всі присутні заплескали в долоні — і плескали довго, гучно, а козак, що махав рукою, тепер уклонявся присутнім. Сей козак-дирижор і був Микола Лисенко» [190, с. 51]. Письменниця з великим пієтетом пише, що після цього концерту їй ще довго вчувалися ті контрастні (то веселі, то сумні) хорові співзвуччя. Вона слушно зауважує, що «коли такий український концерт міг зробити таке міцне враження на якогось несвідомого підлітка, то як могло підіймати духа те свого роду національне свято людям свідомим, з розбудженням, гарячим почуттям!» [там само].

На початку 1860-х рр. М. Лисенко співпрацював зі студентськими драматичними гуртками. Так, 1864 р. силами студентів відбулась постановка «Наталки Полтавки» І. Котляревського, а також двох дивертисментів: «Вулиця» і «Чумацький табір». До програми останнього входили такі хорові пісні, як «Ой високо сонечко заходить», «Ой негаразд, запорожці», «Ой у полі криниченька», «Ой пуцу я кониченька в саду», «Коли б мені, Господи», «Ой цвіт чи не цвіт», «Ой пора вже, пора». Автором обробок цих пісень, а також диригентом хору виступив сам М. Лисенко [12, с. 24].

О. Пчілка у своїх спогадах про Лисенка також зазначає, що композитора дуже цікавив гуртовий народний спів. Будучи одним із найактивніших діячів громадівського руху, Микола Віталійович практикував «ходіння в народ» з метою вивчення української музичної етнографії. Під час навчання в університеті композитор збирав разом із П. Житецьким український пісенний фольклор в Кременчуцькому повіті. Одягнені в козацьке вбрання, молоді дослідники «з мужицькою мовою на устах» виходили на вулицю, де збиралась селянська молодь і співала хором пісні, записували їх, вивчали особливості народного гуртового співу на Полтавщині [190, с. 52]. Про важливість цієї праці Лисенко писав у листі до Ф. Колесси за 17 травня 1896 р., підкреслюючи, що «то є велика потреба музикові, а zarazом народникові повештатися поміж селянським людом, зазнати його світогляд, записати його перекази, споминки, згадки, прислів'я, пісні і співи до них. Уся ця сфера, як воздух, чоловікові

потрібна» [141, с. 263]. Варто зауважити, що композитор дуже вдало підбирав репертуар, який переважно складався з народних пісень, записаних ним та опрацьованих для хорового складу. Це, на думку Л. Архімович та М. Гордійчука, мало надзвичайно велике значення для тогочасної української культури, адже народна пісня, яка була занедбаною і майже невідомою серед міського населення, «виносилась на концертну естраду і під рукою талановитого музиканта звучала ще краще» [12, с. 30].

Про українськоцентричність репертуарної політики Миколи Віталійовича свідчить програма одного з хорових концертів другої половини 1880-х рр., до якої увійшли як оригінальні твори митця, так і численні обробки народних пісень: «Стелися, барвінку, низенько», «Туман яром, пшениченька ланом», «На бережку у ставка», «Ой весна, весна, та й весняночка», «Кроковеє колесо», «Гарбуз, мамцю, качається», «Ой матінко, голубонько, розкоше моя», «Ой гиля, гиля, гусоньки, на став», «Ой на горі василечки сходять», «Ой там за горою, за перелазом», «Ой послала мене мати зеленєє жито жати», «Ой походжено та породжено та коло моря кіньми», «Ой що бо то за ворон», «Ой Січ — мати...», кантата «Б'ють пороги» [210, с. 427-428].

Дослідники творчості композитора у його диригентській діяльності виділяють декілька періодів, перший з яких, ранній аматорський, припадає на роки навчання митця в Київському університеті (1861-1865). Другий період можна умовно датувати 1869-1876 рр. — після повернення М. Лисенка з Лейпцига до Києва. Як зазначили Л. Архімович та М. Гордійчук, саме з цього часу починається його систематична диригентсько-хорова діяльність. Фактично, Лисенко відновлює її, організувавши хор та розпочавши серію так званих «слов'янських» концертів, до програми яких, крім українських, входили російські, чеські, сербські та хорватські пісні в обробці автора. Відомо, що один з перших концертів відбувся у залі дворянського зібрання 6 березня 1871 р. та мав величезний успіх [12, с. 75]. Інтерес Лисенка до слов'янського фольклору пов'язаний насамперед з його фольклористичною діяльністю і науковим обґрунтуванням специфічних особливостей, притаманних українській народній

пісні, яку він розглядав у порівнянні з народною творчістю інших слов'янських народів. Але включення російських, сербських і моравських пісень до програм концертів було викликано політичними причинами. Про них композитор писав у 1877 р. у листі до подружжя Драгоманових, зазначивши при цьому, що програми концертів завжди були українськими. Проте Лисенко змушений був їх називати слов'янськими і розпочинати виступи хоровими обробками російських і моравських пісень, бо інакше російська цензура навіть не дозволила б їх проводити. «Чехи та Морави за всіх слов'ян нам послугують, бо на їх нема утиску від восточного уряду, нема теж призри, і тими братами чехами ми кожну дірку затуляємо, аби де ино трапилося» [136, с. 120.]. Як член дирекції РМТ у 1872-1873 рр. композитор не міг змиритися з його антиукраїнською позицією і навіть ворожим ставленням до українських музикантів, а тому вийшов зі складу, зазначивши, що «опріч правильного розуміння й вивчення всякої іншої музики, до своєї рідної не прищепилось у публіки нашої ні уподобання, ні нахилу, ні смаку, ні прихильності, незважаючи на те, що вже кілька років у Києві існує музичне товариство з школою при ньому» [138, с. 10].

Перше українське хорове товариство за зразком німецьких лідertaфелів було організоване у Києві восени 1872 р. з учасників хору Лисенка. Воно налічувало близько 50 осіб, серед яких були студенти, а також представники різних професій: чиновники, вчителі, лікарі [97, с. 217-218]. Керівником хору обрали М. Лисенка, який на той час вже був провідним діячем у царині музичного життя Києва. За прикладом галичан, товариство організовувало літературно-музичні вечори, відзначаючи важливі ювілейні дати та роковини з дня смерті Т. Шевченка. Приміщення, у якому збиралися учасники хору, було назване Народним домом. Однак після від'їзду Лисенка у 1874 р. до Петербурга хорове товариство розпалося, а внаслідок Емського указу 1876 р. було введено повну заборону на проведення концертів з українськими програмами.

Третій період у диригентській діяльності М. Лисенка датується початком 1880-х рр. і завершується 1912 роком. Л. Архімович і М. Гордійчук у своїй

монографії зазначають, що до Лисенка в Україні не існувало жодного світського професійного хорового колективу. Ба більше, митець також мав справу винятково з аматорами, чим пояснюється щоразу нова зміна складу хористів під час виступів і концертних подорожей [12, с. 184]. Велика плинність хористів, на думку дослідників, була пов'язана з заборонами проведення українських концертів, що, у свою чергу, формувало загальну думку про безперспективність діяльності хору.

З 1893 року М. Лисенко започаткував хорові подорожі по Україні. Не виключено, що ця ідея була запозичена ним від галицьких хорів, зокрема «Львівського Бояна», який свої музичні мандрівки називав «артистичними прогулянками». Перша подорож відбулася під час різдвяних канікул і охоплювала міста півночі (Чернігів), центру (Полтава, Ніжин, Єлисаветград) та півдня (Одеса) України. Враження від «артистичного турне» Лисенко описав у листі до Б. Познанського, зазначивши, що всього було 24 хористи (хлопці та дівчата) з гарними голосами, навчені, вбрані у національне історичне вбрання. Хор і його диригента «приймали дуже приязно; овації великі чинили... Полтава особливо гаряче приймала. Чернігів теж» [12, с. 187]. Програму виступів складали обробки народних пісень, зокрема ліричних, побутових, жартівливих та історичних.

Друге артистичне турне хору відбулося у 1897 р., і на цей раз М. Лисенко зібрав чоловічий хор, серед учасників якого було багато семінаристів. Маршрут виступів пролягав через Київщину, Черкащину, Поділля та Східну Волинь. Виступи хору збирали велику кількість людей, які приїжджали навіть здалеку. Щодо репертуару, то його основу складали Лисенкові обробки народних пісень та оригінальні твори на слова Т. Шевченка. Помічником диригента у цій поїздці був його учень Яків Яциневич. Мефодій Павловський у спогадах «Хорові подорожі Лисенка» писав, що Микола Віталійович, виконуючи з хором складні композиції («Кругом неправда і неволя», «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі»), грав фортепіанний супровід і водночас керував хором за допомогою міміки та певних сигналів очима. При цьому артисти хору ставали навколо інструменту.

Коли ж М. Лисенко лише диригував, то акомпанував Яків Яциневич [175, с. 515].

У двох наступних поїздках, що відбулися у 1899 та 1902 рр., Лисенкові допомагав тоді ще зовсім юний студент Київської семінарії Кирило Стеценко. Дослідники творчості композитора зазначають, що остання подорож була найбільша з суто географічного погляду, бо охопила багато міст переважно центральної частини України, а також південно-східної, зокрема Катеринославщини. Вона була також найуспішнішою з виконавської точки зору. Попри певну фінансову збитковість ці артистичні турне мали колосальний вплив на українське населення, особливо молодь, пробуджуючи патріотичні національні почуття. Лисенкові подорожі 1890-х рр. у плані виховання національної свідомості можна лише порівняти з діяльністю театру корифеїв, пов'язаного з іменами Івана Карпенка-Карого, Михайла Старицького, Марії Заньковецької, Панаса Саксаганського. О. Пчілка, згадуючи виступ хору М. Лисенка в Гадячі, занотувала, що після концерту вдячні слухачі подарували виконавцям власноруч сплетені вінки з барвінку, чорнобривців, гвоздик, троянд, а гадяцькими околицями лунав спів хлопців та дівчат, які «співали літніми вечорами тих самих пісень українських, що співав Лисенків хор...» [189, с. 145-146]. Концертні подорожі Лисенкового хору дали імпульс до зародження аматорського хорового руху в Наддніпрянській Україні, адже просвітницьку диригентську діяльність Миколи Віталійовича згодом продовжили його учні: Я. Яциневич, П. Демуцький, К. Стеценко, О. Кошиць. Знаменно, що після концертів у 1902 р. в Гадячі був заснований постійний хор, який очолив Кіндрат Діхтяр. Всеволод Чаговець акцентував, що хорові подорожі були великою культурною місією, адже «Лисенко повертав Україні її багатство, її духовну спадщину, її дорогоцінний набуток» — пісню [231, с. 541].

Варто наголосити на тому, що вже в часи М. Лисенка хоровий спів відігравав важливу роль як естетико-політична комунікація [260]. Тому організовані митцем хорові подорожі виконували подвійну функцію. З одного

боку, в умовах численних заборон та переслідувань всього українського, виступи хору пропагували національне музичне мистецтво серед широких верств українського населення. У цьому контексті треба вказати на антиукраїнську політику РМТ, яке свідомо нехтувало українською культурою та вороже ставилось до по-українському налаштованих музикантів. Антиукраїнським настроям сприяла і тогочасна політика російської держави, що в діяльності хору вбачала для себе велику небезпеку і таємно стежила за Лисенком і його хором, рапортуючи департаменту поліції Києва про їх неблагонадійність, як українофілів, які пошановують козацтво, Шевченка і т. д. [108, с. 12]. З іншого боку, це був свідомий і потужний акт українізації зросійщених українських міст. Адже українське друковане слово з цілком зрозумілих політичних причин (його заборона внаслідок двох царських указів) не могло мати такого сильного і досить швидкого впливу на зрусифікованих українців, як цей вплив мала народна пісня у її мистецькому опрацюванні чи оригінальні твори Лисенка на слова українських поетів у концертному виконанні хору. Це враження посилювалось історичним національним одягом хористів, переважно молодих хлопців та дівчат, виконанням історичних, козацьких пісень тощо. Тому з упевненістю можна говорити про ідеологічну функцію хорового співу, насамперед як засобу виховання у національному дусі. Не випадково М. Лисенко планував у 1902 р. побувати з хором у Слов'янську, Бахмуті, Юзівці, Маріуполі, Керчі, Севастополі, Таганрозі — містах, де процеси русифікації були особливо відчутними. На жаль, його планам не вдалося здійснитися через брак коштів. Даючи характеристику музично-громадській діяльності М. Лисенка, О. Пчілка акцентує на тому, що «в ті часи поневоленого слова, найпаче українського, музика більше правила за слово; се була проречиста українська проповідь без слів. І тим глаголом української пісні, що пройшла через горен величної душі, Лисенко зогрівав серця людям старим, запалював огнем серця й молодим і навіть наймолодшим, дітям» [189, с. 137]. У цьому контексті треба згадати і його короткотривале перебування у Петербурзі у 1874-1876 рр., під час якого Микола Віталійович активно

включився у мистецьке життя міста, організувавши невеликий хор із студентів консерваторії, репертуар якого складався переважно з української музики. Концерти хору, що відбувались у «Художньому клубі» та *Соляному містечку*, мали великий об'єднавчий вплив на українську громадськість Петербурга, яка навіть поза межами батьківщини мала змогу почути рідну пісню, «чимало українських душ втішили ті концерти...» [189, с. 118].

Про важливість хорового співу для українського суспільства свідчить вже той факт, що в українському хорі ніхто нікому не платив, головною була ідея, яку його члени з гідністю відстоювали, адже «належати до Лисенкового українського хору учасники його мали собі за честь, за патріотичний повин. Можна з певністю сказати, що учасники й учасниці того хору були свідомі українці й українки» [189, с. 141]. Щодо емоційної дії хору на публіку, то про це красномовно свідчать слова Порфирія Демуцького, який зазначав, що М. Лисенко запалював концертну залу «полум'ям народної пісні. І хор, і аудиторія зливалися в одне почування, усі серця бились одним пульсом» [251, с. 5]. Тут якнайяскравіше проявилась консолідуюча сила хорового мистецтва.

У хормейстерській роботі М. Лисенку допомагали видатні діячі української хорової культури — К. Стеценко, О. Кошиць, П. Демуцький та Я. Яциневич. І. Бермес у статті «Штрихи до “портрета” М. Лисенка-диригента (на основі спогадів і листів)» слушно зауважує, що головною ідеєю творчості композитора в якості диригента була «відданість національному “музичному корінню”», яка супроводжувалась усвідомленням його художньої місії — зберегти багатовікові українські хорові традиції та пісенне насліддя українців [27, с. 175]. Показовим є той факт, що поховальну процесію М. Лисенка супроводжувала велика кількість хорів: аматорські та церковні хори, студентський хор під керівництвом О. Кошиця (більше 200 учасників), хор курсисток Університету св. Ольги, хори Комерційного (близько 200 осіб) і Політехнічного інститутів, хор школи М. Лисенка, хори В. Надеждінського та Я. Яциневича [116, с. 495].

Світоглядні та естетичні переконання М. Лисенка щодо організаційної, хормейстерської та композиторської діяльності поділяв К. Стеценко. На це, безумовно, вплинули міжособистісні зв'язки між митцями, адже К. Стеценко брав безпосередню участь у хорових подорожах М. Лисенка, співаючи у хорі та допомагаючи останньому в диригентських справах. М. Лисенко, відзначаючи непересічний талант молодого колеги, пророкував, що саме він замінить його на мистецькій ниві.

К. Стеценко, крім композиторської, диригентської та педагогічної діяльності, активно проявив себе як організатор хорових колективів. Він засновує Народний хор, на базі якого згодом починає свій творчий шлях Національна заслужена академічна капела України «Думка», капелу (Капела К. Г. Стеценка), разом з О. Кошицем створює Українську Республіканську Капелу. У 1920 р. К. Стеценко гастролює Україною з так званою *Другою хоровою капелою*. Цю мандрівку детально описав П. Тичина у книзі «Подорож з капелою К. Г. Стеценка». Судячи зі спогадів поета, можна зробити висновок про репертуар колективу — опора на український пісенний фольклор, проте виконувались і авторські твори самого композитора. П. Тичина пише про особливу популярність та схвальні відгуки публіки на виконання таких творів, як «Ой гай, мати, гай зелений» М. Лисенка; «А вже весна, а вже красна», «Ой у полі озерце», «Ой бочечка дубовая, медовая», «Ой дзвони дзвонять», «На городі маки», «Попід гаєм стежечка»; «Оре Семен, оре» О. Кошиця; «Як не женився, то й не журився» М. Леонтовича; «Було літо» Р. Глієра, а також композиції К. Стеценка: «Над нами ніч», «Прометей», «Сон», «Заповіт». Цікаво, що перед виконанням кожної композиції, як згадує П. Тичина, Кирило Григорович розповідав про неї [214, с. 75]. Капела справляла велике враження на українців, в ці буремні роки підтримувала їх національний дух.

Ще одним послідовником М. Лисенка був Порфирій Демуцький, який у юному віці входив до складу його хору, допомагав диригентові, виконуючи функції переписувача нот та секретаря. Цікаво, що П. Демуцький лікарську діяльність доволі успішно поєднував з хормейстерською. Так, в 1892 р. він

заснував хор у с. Охматів Київської губернії, що здобув широку популярність. Як зазначав сам диригент, організація колективу почалася з утворення співацького тріо для виконня Служби Божої при Янишівській церкві, саме це і «було зародком того живого діла, котре в Охматові розвилось до великого хорового організму» [183]. Охматівський хор з-поміж усіх інших вирізнявся культивуванням самобутньої народної манери виконання, в основі якої лежала давня традиція українського народного багатоголосого хорового співу. На це вплинув ідейно-творчий вектор керівника колективу, котрий, подібно М. Лисенку, захоплювався народною піснею, збирав та досліджував український фольклор. Результатом цієї праці було видання збірника «Народні українські пісні на Київщині» та два збірники, що ґрунтувались на репертуарі згаданого вище хору — «Українські народні пісні. Багатоголосся» та «Українські народні пісні Охматівського хору». Л. Ященко наголошує на особливій цінності багатоголосих пісень, записаних музикантом, адже він зберіг у них типовий для народу спосіб гармонізації [251, с. 3]. Окрім цього, П. Демуцький написав авторські хорові композиції, це зокрема, хори на тексти Т. Шевченка («Б'ють пороги», «Заповіт», «Учітєся, брати мої», «Чернець»), а також Літургію.

Л. Ященко відзначає велику роль, організованого П. Демуцьким, хору у «справі пропаганди народних пісень і хорового співу» [251, с. 4]. П. Демуцький, описуючи в своїй автобіографії виступи Охматівського хору на території садиби самого керівника колективу, акцентував, що «асонанс співаків і аудиторії був надзвичайний, а через те такі концерти, що єднали всіх селянських мешканців, набували з кожним днем все більшої популярності і ціни» [70, с. 31]. Як зазначає Л. Ященко, безпоседньо на концертах П. Демуцький практично не диригував хором, але при потребі супроводжував його спів грою на фортепіано або фісгармонії. Проте, більшість творів виконувались акапельно. І це не випадково, адже спів без акомпанементу та диригента «має глибокі корені в народній хоровій практиці» [251, с. 17]. П. Демуцький використовував цікаві художньо-виконавські прийоми — спів

окремих куплетів з різних кінців сцени, «що створювало враження сільської вулиці», об'єднання декількох пісень у «один вінок» [251, с. 18]. Організовуючи хорові гуртки у Києві, диригент «прагнув прищепити молоді любов до масового хорового співу, в якому бачив велику організуючу й згуртовуючу силу» [251, с. 21].

Яків Яциневич, як уже зазначалося, допомагав М. Лисенку у роботі з його хорами, навчався у нього, переймаючи кращі професійні риси Лисенка-композитора та Лисенка-диригента з усвідомленням спільного світоглядно-мистецького вектору. Але, якщо порівняти їх творчий доробок, то видно велику прихильність Я. Яциневича саме до духовної музики, на відміну від М. Лисенка. Диригентська діяльність Я. Яциневича пов'язана з чоловічим хором Київського університету, хором Михайлівського собору, капелою «Співочого товариства імені Миколи Лисенка» в Одесі, Адигейським ансамблем пісні і танцю. Будучи дотичним до церковної сфери, музикант активно підтримував створення Української Автокефальної Православної Церкви. В цей час, як стверджує А. Бондаренко, виникає потреба у новому церковному репертурі, який спирався б на національні традиції українського хорового співу з «українською мовою, а не московським різновидом старослов'янської» [31]. Саме тому Я. Яциневич створює Літургію. Він також є автором ораторії «Скорбна Мати» на текст П. Тичини, ряду кантат, хорового концерту «Христос Воскрес», хору «Єрусалимські дзвони», колядок та щедрівок, а також обробок народних пісень, серед яких найвідомішою є «Ой сусідко, сусідко».

Дослідники, зокрема Л. Пархоменко, У. Граб, Н. Костюк, відзначають велику роль у розвитку української хорової культури на зламі XIX — XX ст. Якова Калішевського, котрого сучасники, насамперед музичні критики та композитори, величали «королем регентів» [58, с. 32]. Не випадково хор при Софійському соборі в Києві піку своєї професійної виконавської майстерності сягнув саме під його керівництвом упродовж 1886 — 1920 рр. Показовим є також той факт, що при урочистому освяченні Володимирського собору в Києві

у серпні 1896 року в присутності імператорської родини великим зведеним хором, який складався з хористів собору св. Софії, Лаврського собору, Михайлівського та Миколаївського монастирів, диригував Я. Калішевський [111, с. 285].

Важливою віхою професійної діяльності регента стала робота з дитячими хорами, що була позначена акцентуванням на вихованні вокальних навичок юних виконавців. Я. Калішевський, відчувачи потребу якісного «матеріалу» для своїх хорів, зокрема митрополичого хору собору св. Софії, до чоловічого складу якого він додав дитячі голоси, організовує у себе вдома «школу малих півчих» [179]. Як зазначає Л. Пархоменко, вихованці Я. Калішевського «були мистецьким дивом», захоплюючи слухачів співом, що на той час став «визнаним еталоном звукоутворення» [там само]. Слід підкреслити, що у вже згадуваному митрополичому хорі Софійського собору ази музичної освіти здобули К. Стеценко та Я. Яциневич.

Щодо виконавського хорового стилю, то регент вміло синтезував італійську вокальну манеру бельканто (*bel canto*), приділяючи особливу увагу постановці голосів та професійному вокальному вишколу учасників його колективів (на це, очевидно, вплинула тривала — понад 20 років — діяльність Я. Калішевського як оперного співака), із естетичними, художньо-стильовими основами київської лаврської традиції, що, за висловленням У. Граб, згодом втілювалось у хорах О. Кошиця, Д. Котка, М. Антоновича, тим самим «засвідчуючи нерозривність історичного досвіду вокально-хорової виконавської практики» [58, с. 38].

Активною диригентською діяльністю відзначився О. Кошиць, який ще під час навчання у Київській духовній семінарії керував студентським хором. Згодом він провадив заняття з хорового співу у Музично-драматичному інституті М. Лисенка, Імператорському музичному училищі, консерваторії, посідав посади керівника та диригента товариства «Боян», очолював студентський хор при Київському університеті св. Володимира, працював

диригентом у театрі Миколи Садовського та Київському оперному театрі, був головою Музичного відділу Міністерства освіти України, став одним із засновників Української Республіканської Капели.

О. Кошиць захоплювався хоровими композиціями А. Веделя і саме він, як зазначає Григорій Павловський, «“витягнув” і дав своїм слухачам почути музику» цього «щиро українського церковного композитора» [174, с. 17], виконуючи її з хором Київської духовної семінарії, тим самим продовжуючи давні хорові традиції. Слід зазначити, що до цього твори А. Веделя були під заборонаю, оскільки, на думку синоду, не відповідали «церковній пристойності й побожності» [там само]. О. Кошиць у своїй автобіографії зазначав, що, поступивши в Академію, він почав працювати над «улюбленим Веделем», відновивши творчу спадщину композитора, та захоплено писав: “Я мав щастя невимовне стояти на хорах на його місці, спиратись на ті ж самі поручні, що й він, і співати під тими ж склепіннями, які він оголошував своїми геніальними піснями та які мурував Мазепа!” [113, с. 238]. Хор під керівництвом О. Кошиця справляв велике враження на слухачів, про що пише Г. Павловський, навівши у приклад лекцію психіатра, професора Київського університету св. Володимира Івана Сікорського на тему «Вплив на душу і вияв душевних переживань в релігійній музиці» [174, с. 18].

Знаковим колективом у життєтворчості О. Кошиця був студентський хор Університету св. Володимира, з яким диригент почав працювати в 1909 р., започаткувавши у Києві, за словами Г. Павловського, «нову епоху хорового співу» [174, с. 19]. Цей колектив досягнув високого виконавського рівня і вже у 1910 р. здобув перемогу на конкурсі хорів. У часи Першої світової війни, незважаючи на політичні утиски, згаданий вище хор (об'єднавшись із хором Вищих жіночих курсів при Університеті св. Ольги у Києві) мав велике значення не лише «на ниві української музики, а й на ниві національного життя в Києві», адже концертні програми формувались виключно з українського репертуару та відновлювали «традиції перших концертів Хору студентів Університету під керуванням Миколи Лисенка» [174, с. 20]. Тяглість традицій засвідчував,

насамперед, вибір творів та жанрів — українських кантів, колядок, веснянок, що складали репертуар хорів М. Лисенка, П. Демуцького, Я. Яциневича. Як зазначає Г. Павловський, виконання О. Кошицем та його хором колядок було «маніфестацією української творчості, української нації, маніфестацією аполітичною, але по суті пропагандивною», адже ці композиції стрімко поширювались і в побуті, і професійному музичному середовищі, зокрема хорах [там само].

Диригентська діяльність М. Леонтовича розпочалася ще під час навчання у Кам'янець-Подільській семінарії, де він керував її хором, виконуючи, окрім загальноприйнятого духовного репертуару, хорові обробки українських народних пісень М. Лисенка, а також власні перші зразки в цьому жанрі, серед яких пісня «Ой чия ж то причина, що я бідна дівчина» [56, с. 11]. Таким чином, семінарійний хор став своєрідною творчою лабораторією митця, де він міг глибше пізнати специфіку хорового виконавства, особливості голосоведіння окремих партій і апробувати результати своїх мистецьких пошуків безпосередньо на практиці. М. Леонтович також організовував хори в Чукові, Вінниці, ст. Гришине на Донеччині, Тульчині. Перебуваючи у Києві, він співпрацював з хорами жіночої та учительської семінарії, Першої гімназії. Як стверджує І. Бермес, хорове звучання колективів, очолюваних М. Леонтовичем, вирізнялося втіленням українських національних ментальних ознак «через специфічні засоби звукового вислову», що найповніше виявлялися в «темброво-регістрових» характеристиках, манері виконання та інтерпретації творів. Йдеться, за словами дослідниці, про емоційність, глибинне відчуття змісту виконуваного твору, велику силу художнього переконання, «теплоту та м'якість звучання» [27, с. 63]. І. Бермес наголошує на тому, що Микола Дмитрович «трактував хор як елемент культурної пам'яті, носій і хранитель генетичного коду українців крізь призму корпусу народних пісень, почерпнутих від кількох поколінь» [там само].

Основним напрямком композиторської діяльності М. Леонтовича була робота у сфері обробки українських народних пісень. За твердженням

М. Гордійчука, хорова творчість митця містить глибоке національне начало, що реалізується завдяки якостям, засобам, які притаманні українському народному гуртовому співу. Дослідник акцентує, що школою творчості М. Леонтовича є «жива пісенна практика народу, хоровий спів безіменних, але закоханих у свою справу аматорів» [56, с. 5].

Григорій Давидовський був видатним подвижником української хорової культури, організувавши близько 35 хорових колективів, серед яких: хор у с. Мельня на Сумщині, хорові капели у Києві, Вінниці, Полтаві, Лубнах, Житомирі, Харкові, український студентський хор у Петербурзі, хорова капела у Франції та інші. Виконавський стиль, керованих Г. Давидовським колективів, характеризувався орієнтацією на український фольклор, прийомами імітації хором гри на кобзі, бандурі та гітарі, елементами театральної постановки при сценічному втіленні творів. Г. Давидовський став автором хорових опер *a cappella* «Під звуки рідної пісні» та «Перемога пісні», хорової сюїти «Бандура», хорових поем «Б'ють пороги», «Ще як були ми козаками», «Україна», «На чужині», «Єзуїти», «Розпач», хорових концертів «В молитвах невсипущу Богородицю», «О всепїтая Мати», обробок українських народних пісень [164].

В цьому контексті слід також згадати Нестора Городовенка, який керував великою кількістю хорів в Україні, зокрема славнозвісною капелою «Думка», а, емігрувавши за кордон, продовжив свою хормейстерську діяльність в одноіменних хорах «Україна» в Німеччині та Канаді (Монреаль).

### **3.3. Хорова музика як жанрова детермінанта національного композиторського канону другої половини XIX — початку XX ст.**

XIX століття є тією епохою, коли, за висловом Е. Гобсбаума, в Європі почався активний процес націєтворення з усіма його «супутніми явищами»: націоналізмом, національною державою, національною символікою,

національними історіями та культурами [51, с. 27]. Як вже було зазначено у першому розділі дослідження, історики, зокрема Е. Сміт, у процесах формування націй виділяє дві моделі — **західну** (*громадянську*) та **східну** (*етнічну*). Якщо **західна** передбачає насамперед політичну спільноту зі спільними інституціями, громадянською культурою та ідеологією, єдиним для всіх кодексом прав та обов'язків, то **східна** чи *етнічна* модель, що була характерною для процесів націєтворення народів східної Європи, на думку Е. Сміта, багато в чому кидала виклик **західній** і водночас додала багато важливих елементів, які краще відповідали обставинам і особливостям розвитку зазначених спільнот [206, с. 20]. У **східній** концепції надзвичайно сильним є народний елемент, саме тому мовознавці, фольклористи та композитори відігравали основоположну роль у процесах формування національної ідентичності цих спільнот, оскільки їхні дослідження народної культури і творча діяльність «забезпечили матеріал для проєктів створення “майбутньої нації”, навіть коли відповідного мовного відродження не спостерігалось» [там само]. Щодо особливої ролі музики у процесах націєтворення, то в деяких європейських країнах, й Україні зокрема, вона стала важливим чинником соціальних та політичних змін «для уявлення національних груп» [168, с. 14]. З іншого боку, як стверджує Теодор Адорно, національні композиторські школи з достатньо виявленою специфікою з'являються лише тоді, коли остаточно формуються буржуазні нації [168, с. 16]. У своїй праці «Нація і музика» філософ звертає увагу на те, що з другої половини XIX ст. музика, висунувши на перший план національні ознаки, завжди виступала як представниця тієї чи іншої нації й перетворилась у політичну ідеологію. Тому можна з певністю констатувати, що одним з основних принципів формування культурних канонів є не лише естетичний, а й ідеологічний, позаяк у певні періоди історії переважає перший чи другий фактори у процесах їх творення. Це безпосередньо стосується і української музичної культури другої половини XIX — початку XX ст. У цьому випадку йдеться про розуміння канону як «домінування в культурі усвідомлених

цінностей, свідомого світогляду епохи» [169, с. 7]. Романтичний канон української музики значною мірою був сформований за ідеологічним принципом, оскільки його творцями стали представники провідної на той час народницької ідеологічної моделі розвитку національної культури. Як зазначила М. Новакович, у народницькому каноні митець підпорядковував себе національно свідомому громадянину, а свою творчу свободу — національному обов'язкові [169, с. 19]. Яскравим прикладом розуміння такої моделі культури є часто цитований лист М. Лисенка до Ф. Колесси, у якому він пише: “не моє особисте я мені любе в моїх роботах, бо я освічений чоловік і перейнятий глибоко ідеєю добра до моєї вітчизни, роблю і працюю на користь їй” [137, с. 66]. Подібні міркування висловлював і І. Франко, завдання культури, на думку якого, полягало у тому, щоб із загальної маси народу витворити націю, культурний організм, який зміг би швидко засвоїти здобутки світової культурної спадщини, те, без чого не може відбутися будь-яка нація [78, с. 71].

Вшанування ювілеїв визначних діячів української культури — це той фундамент, що став основою для формування композиторського канону української музики. При цьому авторитетність того чи іншого автора значною мірою залежала від того, наскільки часто виконувались його твори. Шевченківські концерти, як вже було зазначено, спонукали музикантів до написання, насамперед, вокальної та хорової музики. Цьому сприяла й діяльність в останній чверті XIX — початку XX ст. численних хорових колективів, які відчували нестачу національного музичного репертуару. Це, однаковою мірою, стосувалося як мистецького життя Галичини, так і Наддніпрянської України. Відмінність полягала лише в тому, що в Галичині були дуже відчутними впливи австро-німецьких лідertaфельних хорових товариств, за прикладом яких українці у другій половині XIX ст. почали організовувати власні хорові товариства. Натомість у Наддніпрянській Україні поява хлопоманської течії та посилення народницьких настроїв у середовищі нащадків польської та української шляхти дали поштовх до утворення українських студентських організацій, серед яких найвідомішою була

«Громада», що на початку 1860-х рр. започаткувала у Києві традицію проведення літературно-музичних вечорів. На тих *Вечорах* пропагувалося українське поетичне слово та народна пісня у хоровому виконанні. Все це не могло не вплинути на композиторські пріоритети у процесі формування тогочасного жанрового канону української музики. Не випадково науковці, зокрема, літературний критик Аластер Фовлер спостеріг, що діапазон жанрів завжди залежить від певного історичного періоду і від зміни ставлення читачів до того чи іншого жанру [169, с. 152]. Міркування британського літературознавця є цілком слушними і для аналізу жанрових пріоритетів у музичному мистецтві. Тамара Гундорова зазначає, що українська література другої половини ХІХ ст. проявляла великий інтерес до народної тематики, що було пов'язано з її народницькими устремліннями [67, с. 52]. Це повністю відповідало тим міркуванням стосовно української культури, які висловлював І. Франко як один з ідеологів народництва. На думку письменника, культура повинна від самого початку «статись народною, простою, хлопською, тим самим популярною, а далі й радикальною, бо до простого чоловіка треба говорити попросту, одверто» [223, с. 177-178]. Якщо крізь опцію народництва поглянути на ситуацію з жанровими пріоритетами в українській музиці тієї доби, то цілком очевидно, що вся перевага буде за «демократичними», вокально-хоровими жанрами, тісно пов'язаними зі словом, а також за музичним театром. Тому, на думку М. Новакович, народництво як провідна ідеологічна модель розвитку української культури другої половини ХІХ ст., «звучило» навіть жанрову амплітуду творчості М. Лисенка — основоположника національної композиторської школи, оскільки він, будучи віртуозним піаністом, віддавав перевагу вокальній та хоровій музиці [169, с. 152].

Відсутність розмаїття інструментальної музики і домінування вокально-хорової у національному жанровому романтичному каноні дослідники часто пов'язують з недостатньою професійною підготовкою переважної більшості українських композиторів, нерозвинутістю відповідної музичної інфраструктури тощо. Але цього не можна сказати про М. Лисенка, який здобув

блискучу професійну музичну освіту, отримавши диплом найпрестижнішого на той час європейського навчального музичного закладу — Лейпцизької консерваторії. Тому варто ще раз наголосити на тому, що жанровий діапазон часто залежить не лише від рівня професіоналізму, але й від особливостей історичного періоду і панівної ідеології певної суспільної групи. І українська музична культура XIX ст. не є тут винятком. У цьому контексті доцільними будуть порівняння тих процесів, які паралельно відбувалися у XIX ст. в українській музичній культурі та музичній культурі однієї з найрозвинутіших європейських країн, Англії, що руйнує думку про музичну «малокультурність» українців, які всю увагу зосередили у сфері вокально-хорової творчості.

Відомо, що другу половину XVIII — першу половину XIX ст. називають «епохою мовчання» англійської музики. Упродовж тривалого часу вона переживала серйозну кризу в багатьох жанрах професійної композиторської творчості і перебувала в тіні інших культур, переважно зосереджуючись у сфері побутового домашнього музикування. Поштовхом до музичного відродження стало «перевідкриття» британцями у другій половині XIX ст. своєї народнопісенної спадщини, що посприяло активізації фольклорного руху. Він, насамперед, полягав у збиранні та публікації збірників народних пісень, а також у становленні музичної фольклористики як науки. Такі композитори, як Г'юберт Паррі та Чарльз Станфорд намагалися втілити ідею національної композиторської школи, спираючись на народну пісню. Обробки фольклорного матеріалу сприяли збагаченню хорового репертуару, що дало поштовх для розвитку аматорського хорового руху. Слід зазначити, що все це дуже нагадує процеси, які відбувалися в той самий час у музичному житті України. Ба більше, подібно до України, Англію вважають країною хорового співу. І так само, як і в Україні, ця традиція веде у глибину століть до церковного співу. Якщо у більшості європейських країн хорову традицію витіснив музичний театр, то в Англії цього не сталося. Аналогічна тенденція спостерігалася і в Україні, оскільки в обох народів хорова музика слугувала втіленню національного начала. Існує поняття «жанрової пам'яті», яке вказує на те, що

навіть з плином часу, незважаючи на всі зміни та модифікації, хорова музика продовжує зберігати тривкий статус національної традиції.

Тому ще раз порівняємо музичну ситуацію в Україні з тими процесами, які відбувалися у музичному житті Англії другої половини XIX ст. Густав Голст, один із найвидатніших британських композиторів кінця XIX — першої третини XX ст., у жанровому каноні англійської музики найпочесніше місце виділив саме хоровій творчості, на друге місце поставив оркестрову, а далі — вокальну музику, при цьому, повністю проігнорувавши оперу [264, с. 50]. Таку саму думку поділяв музикознавець і композитор Г'юберт Паррі, якого вважали найкращим англійським композитором з часів Г. Перселла. Автор п'яти симфоній, Г. Паррі закликав музичну молодь писати насамперед хорову музику, «як личить англійцю та демократу» [253, с. 48]. Саме тому хорові товариства наприкінці XIX ст. стали національною музичною «візитівкою» Англії, а музичний репертуар більшості тогочасних концертів складався з хорових творів [255]. Франк Хаус у своїй книзі «Англійський музичний ренесанс» зазначив, що музикант, який у континентальній Європі мислив би в категоріях симфонії, в Англії повинен мислити в поняттях хорового товариства чи провінційних хорових фестивалів [257]. Це вкотре переконує нас у слушності міркувань А. Фовлера, що *жанровий канон не є результатом спроможності композиторів писати у тих чи інших жанрах, а формується на основі суспільного запиту, коли існує чітка потреба суспільства у певних музичних жанрах.*

В українській культурі, яка, починаючи з другої половини XIX ст., була активно задіяна у процесах націєтворення, жанр вокально-хорової музики став втіленням її національної та історичної пам'яті, про що свідчить діяльність київської «Громади» і М. Лисенка зокрема, віденського товариства «Січ» і А. Вахнянина, численних галицьких хорових товариств тощо. На це звертали увагу українські музикознавці, серед них С. Павлишин, Л. Кияновська, І. Бермес та інші. Про це у своїй праці «Микола Лисенко і Станіслав Людкевич» пише Я. Якуб'як, зазначивши, що «культивуючи в першу чергу

вокальні жанри, Лисенко і Людкевич виступали як безпосередні продовжувачі національної традиції. Інструментальна музика обох композиторів, попри безсумнівні окремі досягнення <...> все ж таки відіграла хоч і вагому, але більше історичну роль» [249, с. 65].

Водночас особливої ваги у цей час набувають жанри світської хорової музики: лідертафельні пісні, гімни, марші, кантати, обробки народних пісень. Тобто, в межах лише хорової творчості можна зауважити чітку зміну традицій, при якій церковна відходить на задній план, даючи місце світській. При цьому варто зазначити, що, починаючи від «Заповіту» М. Вербицького, який закінчувався словами «Поховайте та вставайте», композитори намагалися надати хоровим творам характеру національно-визвольної тематики, звертаючись до текстів українських письменників (хори «Вічний революціонер» М. Лисенка та С. Людкевича на сл. І. Франка, на його ж слова марш «Не пора» Д. Січинського, «Поклик до братів слов'ян» С. Людкевича на сл. М. Драгоманова, його ж «Хор підземних ковалів» на сл. В. Пачовського та кантата «Останій бій» на власний текст, «Содом», «Прометей» К. Стеценка на сл. О. Коваленка), а також філософської глибини, прикладом чого є кантата «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка і симфонія-кантата «Кавказ» С. Людкевича на сл. Т. Шевченка.

Національний жанровий канон починає формуватися вже у піснях для чоловічих квартетів, створених у 1840 — 1860-х роках представниками перемишльської композиторської школи. У хорах М. Вербицького та І. Лаврівського для чоловічого складу зустрічаються замальовки природи, що цілком узгоджується з естетикою бідермаєру. Адже для мистецтва бідермаєрівської доби патріотизм проявляється у любові до своєї малої батьківщини, звідси — оспівування звичайного сільського пейзажу з річкою, «старою хатиною» тощо. Такими є хори «Річенька» І. Лаврівського на сл. Я. Головацького чи «Осінь» на сл. М. Устияновича.

У першій пісні звертає на себе увагу коломийковий розмір поетичного тексту «Чом, річенько домашня, так пливеш поволі» (4+4+6) і, відповідно, коломийковий характер мелодії у розмірі 2/4 з акцентом та пунктирним ритмом на другій долі такту у другій фразі, в якій розспівується слово «домашня» (ця схема повторюється у наступних рядках). Танцювальний колорит підкреслюється низхідними форшлагами у партії сопрано, стакатними штрихами тощо:

Приклад 3.1.

І. Лаврівський. «Річенька»

**Allegretto**  
*p*

C.  
A.  
T.  
B.

Чом, рі - чень - ко до - маш - ня - я, так пли - веш по - во - лі,

У цій невеликій хоровій п'єсі, написаній у тричастинній формі з ознаками репризності національне прочитується переважно на рівні коломийкової ритмоформули, у той час як домінування гармонічного мінору послаблює ладове відчуття коломийки. У двох лідертафельних збірниках М. Вербицького популярними є також образи зір і місяця («До зорі», «Бувало і нині», «На пароході», «К місяцю»), які в типово романтичному ключі передають неспокій ліричного героя, його намагання втекти від буденності та сірості життя. У цих творах домінує елегійний настрій, про що неодноразово писали дослідники творчості М. Вербицького, зокрема М. Загайкевич і Л. Кияновська. Так, пісня «До зорі» на сл. І. Гушалевича, датована 1863 роком, написана у характері вальсу — танцю, який став одним із символів австрійської культури, враховуючи особливу любов австрійців до танцювальної музики. Саме цим

пояснюється невеликий обсяг мелодії в межах кварта, тридольний розмір з пунктирним ритмом і рух, що імітує кружляння:

*Приклад 3.2.*

М. Вербицький. «До зорі»

Т. Крас - на зо - ре по - ди - ви - ся

Крас - на зо - ре по - ди - ви - ся

В. Крас - на зо - ре по - ди - ви - ся

Крас - на зо - ре по - ди - ви - ся

Простотою відзначається сам виклад пісні з його гомофонно-гармонічною будовою, нескладною гармонією, в якій переважають тризвуки, з відхиленнями у тональності домінанти та другого ступеня. Цікаво, що інколи М. Вербицький та І. Лаврівський звертаються до тих самих поетичних текстів, свідченням чого є хорова мініатюра І. Лаврівського «До зорі», також написана у характері вальсу. Вальсові ритмоформули переважають і в пісні М. Вербицького «К місяцю» на сл. І. Гушалевича. Це вказує на розважальний характер більшості лідертафельних пісень, створених обома композиторами. Не випадково М. Вербицький свої світські хори називає «музикою для салонних розваг». Але слово «розвага» треба сприймати не з позиції легковажності чи несерйозності характеру самих творів, а в розумінні того, що вони, зазвичай, виконувались на домашніх імпровізованих концертах з метою задоволення естетичних потреб тогочасних освічених верств українського населення Галичини.

Композитори перемишльської школи часто звертаються до замальовок «сцен із життя», прикладом чого є «Вдовець», «Світ дівці», «Похорони»

М. Вербицького на сл. І. Гушалевича, його ж пісня «На пароході» на сл. В. Шашкевича. Це лише свідчить про несаможитність тогочасної галицької поезії, що перебувала під сильним впливом австро-німецького літературного бідермаєру, з його оспівуванням повсякденних, звичайних, навіть банальних епізодів з життя. Звідси — переважання у хорових творах танцювальної мелодики, незалежно від того, чи це вальс, чи мазурка з полонезом, чи коломийка з козачком («Козак до торбана» І. Лаврівського). Від бідермаєру у галицьку поезію потрапив і образ квітки, на що звертає увагу М. Новакович, зазначивши, що «використання символіки квітів у заголовках віршів чи назвах вокальних і хорових мініатюр <...> є не лише особливістю поетичної практики бідермаєру, але й особливістю бідермаєрівської культури загалом, оскільки поетика таких назв відповідає звичаям бідермаєру» [168, с. 186]. Відомо, що символіка квітки наявна у творах М. Вербицького, прикладом чого є пісні на слова В. Шашкевича: «Сльози», «Жаль», «Лелія-воля», «Цвітка молить».

У тогочасній австро-німецькій літературі існувало дві традиції інтерпретації символіки квітки: сентиментально-ідилічна та романтична. Німецький поет-романтик Новаліс символіку квітки вбачав у прагненні знайти сенс людського існування, при цьому квіти з їх короткочасним періодом цвітіння уособлюють швидкоплинність і короткочасність життя. Саме таке тлумачення квітки ближче М. Вербицькому. У хорі «Лелія-воля» — це біла лілія, чий образ пов'язаний зі смертю, адже квітка в поезії бідермаєру часто слугує реінкарнацією померлих. Не випадково німецький письменник Йозеф Айхендорф, до поетичних текстів якого звертались Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Г. Вольф, в одному з віршів пише про самотність квіток на могилах померлих. Подібне знаходимо у М. Вербицького: *«Лелієчко гожа, лелієчко біла? Чому на могилі сердечно процвила?»*. Але з іншого боку, у хорах «Лелія-воля» та «Цвітка молить» образ квітки набуває зовсім іншого значення, вийшовши за межі її бідермаєрівського трактування, оскільки символізує долю України.

У творчості галицьких композиторів середини XIX ст. хорова музика стає невід'ємною складовою повсякденного життя, свідченням чого є широкий

спектр її жанрових різновидів, що охоплює патріотичні пісні-гімни, хори, написані в характері лідertaфельних застольних пісень, а також пісні на рекрутську та військову тематику. В останніх переважає маршовий характер, яскравим прикладом чого є циклічна хорова композиція «Жовнір» на сл. І. Гушалевича. Показовим у цьому плані є перший хор «На отході». Його початкова тема (*h-moll*), що проводиться у унісоном у партії тенорів, має всі ознаки маршу: на це вказує розмір **4/4**, пунктирний ритм, що припадає на кожну другу долю такту, рух мелодії по звуках тонічного квартсекстакорду і тризвуку, що імітує звучання сурми:

*Приклад 3.3.*

М. Вербицький. «На отході»



У композиції наявні елементи зображальності, позаяк, починаючи з **9 т.** і до кінця першого розділу, басы в терцію, квінту й кварту рівномірними восьмими тривалостями ніби відбивають барабанний дріб, на фоні якого тенори в унісонному звучанні продовжують виклад маршової фанфарної теми:

*Приклад 3.4.*

М. Вербицький. «На отході»

Музична партитура для чотирьох голосів (T.1, T.2, B.1, B.2) у тональності D-dur, 2/4 такту. Лірика українською мовою.

Наступний розділ *Andante Coro* «*Ви отче, мати і ти сестренько*» написаний у характері мазурки, а це дає підставу стверджувати, що сфера родинного сімейного життя асоціюється у композитора з танцювальною музикою. Зазначений епізод слугує своєрідним ліричним відступом, позаяк *Allegretto* «*Ах вже остання хвилина розлуки*» фактично, з невеликими змінами, знаменує повернення до початкового матеріалу з фанфарно-зображальною тематикою. Можна вважати, що маршова фанфарна тема виконує у пісні функцію своєрідного рефрену, який чергується з ліричними епізодами. Якщо перший звучить у тональності мажорної домінанти (*Fis-dur*), то другий у тональності мажорної субдомінанти (*E-dur*). Він сприймається як молитва жовніра до Бога — «*Бог милосердний, що всім владіє*», тому цілком закономірно, що композитор використовує у цьому фрагменті ритмоформулу менуету, танцю, який в європейській музиці барокової та класичної доби часто використовувався у творах сакральної традиції, будучи символом Божественної Трійці.

Як вже було зазначено вище, окрему важливу групу у творчості композиторів перемишльської школи та їх послідовників (С. Воробкевич, В. Матюк) складають гімни та патріотичні пісні. Це, насамперед, вже згадувані гімни М. Вербицького: «*Мир русинам*», «*Кто за нами, Бог за ним*» і «*Ще не вмерла Україна*», що увійшли до першої збірки лідertaфельних пісень, а також хори патріотичного змісту, серед яких: «*Де Дніпро наш котить хвилі*» (сл. В. Масляка) і «*Нинішня пісня*» М. Вербицького на сл. В. Шашкевича,

«Корона, меч і ліра» І. Лаврівського на сл. Б. Дідицького, «Пробудилась Русь» С. Воробкевича, «До руської пісні» і «Крилець, крилець» В. Матюка на сл. Б. Кирчіва та інші. У більшості перелічених хорових композицій (за винятком гімну «Ще не вмерла Україна») наявні характерні ознаки маршу у поєднанні з мелодикою танцювального плану: мазуркою, полонезом, вальсом. На думку М. Загайкевич, ці твори зберігають структурні ознаки німецьких лідертафельних пісень, одночасно розхитуючи їх зсередини, «пропонуючи замість них виконавцям і слухачам національно своєрідні, близькі до ментальності українського народу зразки вокального “квартетного” жанру» [79, с. 93]. Водночас треба зазначити, що національна своєрідність, про яку пише дослідниця, тут поки ще перебуває у зародковій формі, оскільки дуже відчутними є впливи інших культур, зокрема німецької та польської.

Новий етап у розвитку хорового мистецтва пов'язаний з діяльністю М. Лисенка, насамперед як композитора, що своєю творчістю не лише розширив межі національного жанрового канону, але й визначив його пріоритети, у своїй творчості надавши перевагу жанрам вокально-хорової музики. У цьому контексті важливо згадати його «Заповіт» для тенора-solo та хору в супроводі фортепіано, який, фактично, є першим хоровим оригінальним твором майстра, написаним у 1868 р. на замовлення О. Барвінського спеціально для львівського концерту, приуроченого вшануванню пам'яті (7 років після смерті) Т. Шевченка. «Заповіт» поклав початок звернення М. Лисенка до творчості поета, в результаті чого постала серія вокальних і хорових творів під назвою «Музика до “Кобзаря”». Щодо самого вірша, то, це було перше знайомство композитора з його повним текстом, тому що на території Російської імперії до 1917 р. «Заповіт» Т. Шевченка друкувався лише в обсязі двох перших куплетів. Не випадково М. Драгоманов, як учасник перепоховання тіла поета, в одній із своїх статей висловив жаль з приводу того, що всі присутні на похороні не знали цілком «Заповіту» [226, с. 18]. Ба більше, вперше «Заповіт» під назвою «Думка» був виданий у Лейпцигу у 1858 р., а наступного, 1859 р. там само була опублікована збірка поезій Т. Шевченка. Як пише

О. Цалай-Якименко, в обох першодруках поезія була подана без скорочення [226, с. 17]. Треба лише додати, що хорова поема «Заповіт» була написана М. Лисенком також у Лейпцигу. Її прем'єра, як і перше виконання «Заповіту» М. Вербицького, відбулася на шевченківському концерті у Львові у березні 1868 року, хором диригував А. Вахнянин. Обидва твори отримали схвальну оцінку тогочасної критики та публіки, однак «Заповіт» М. Лисенка, на відміну від однойменного хору М. Вербицького, виконували у Галичині досить рідко. О. Цалай-Якименко пов'язує це з відсутністю відповідних виконавських кадрів, оскільки аматорські хорові колективи були надто слабкими, щоб виконувати твори великої форми [226, с. 13]. І якщо «Заповіт» М. Вербицького, починаючи з 1890-х років, стає чи не обов'язковим репертуарним номером щорічних шевченківських вечорів, то поема М. Лисенка, створена у дещо іншій мовно-стильовій традиції, була для галичан спочатку незвичною. Адже після прем'єри твору один із львівських критиків опублікував у газеті «Правда», тогочасному органі народовської партії, допис, у якому зазначив, що у Лисенка можна зауважити правдиву українську мелодику, яка, полишаючи старі стереотипні музичні форми, творить нові [12, с. 61]. Але з іншого боку, хорова поема М. Лисенка, на думку О. Цалай-Якименко, хоч і не могла ще подолати досить сильні галицькі музично-професійні традиції, однак була «визначальним етапом у творчості самого композитора і одним із відправних пунктів народження української національної школи в музиці» [226, с. 134].

Перше, що звертає на себе увагу, це особливості мелодики, у якій втілилися типові ознаки того музичного мислення, яке характерне для наддніпрянської, степової частини України. Лисенкова поема починається невеликим (у межах 8 тт.) фортепіанним вступом, після чого йде соло тенора *Andante grave*. Національні регіональні особливості виразно проявляються вже у самому діапазоні мелодії у межах октави, що відповідає першій строфі Шевченкового «Заповіту». Адже «безмежні горизонти наддніпрянської України, з її степовими ландшафтами, позначились на типі мелосу українських

пісень. Франко відзначив їх пишну, розкішну степову стихію з широким діапазоном та неспішним плином мелодії» [168, с. 214].

Я. Якуб'як, аналізуючи особливості мелодики М. Лисенка, пише про характерний для композитора низхідний зворот від тоніки через VII натуральний ступінь до V, корені якого треба шукати у фольклорі, зокрема, у речитативних формах народної творчості, «з притаманним їм тужливим характером» [249, с. 108]. Дослідник зазначає, що використання такого ходу у європейській музиці XIX ст. є великою рідкістю, «котра до того ж з'являється якраз у творах представників національних шкіл» [там само]. Можна зауважити, що в Лисенка VII високий ступінь у межах одного такту чергується з VII натуральним, що створює відчуття ладової перемінності (еолійський та гармонічний мінор). Так, після фермати, якою завершується на тоніці *фа мінору* фраза «Як умру, то поховайте», Лисенко використовує октавний тонічний висхідний стрибок з акцентом на першому складі фрази «мене на могилі» (що виконує функцію емоційного вигуку), а далі, в наступному такті гармонізує тоніку в мелодичному звороті I – VII н. – VI – V тризвуком нижньої низхідної мажорної медіанти з подальшим переходом у тризвук верхньої мажорної медіанти. Таке використання двох мажорних медіант посилює враження ладової перемінності, на що звертає увагу О. Цалай-Якименко:

Приклад 3.5.

М. Лисенко. «Заповіт»

Tenor solo **Andante grave**  
*p*

Як у-мру, то по-хо-вай - те ме - не на мо - ги - лі,

Композиція Шевченкового «Заповіту» умовно поділяється на декілька частин: поховання, повстання, поминання, при цьому перший («Як умру»), другий («Щоб лани») і третій («Як понесе») куплети виконує соліст-тенор,

натомість четвертий («*Поховайте*») звучить у партії чоловічого хору. Закінчується «Заповіт» епілогом-кодою («*І мене*») у виконанні соліста. Щодо драматургічного розподілу функцій, то можна зауважити наявність спільних рис у творах Лисенка та Вербицького. Але якщо у Вербицького сольні та хорові фрагменти розподілені рівномірно і змінюються по чергові, то в «Заповіті» Лисенка хор в чіткій акордово-гармонічній фактурі вступає лише на словах «Поховайте та вставайте», виконуючи при цьому роль риторичного знаку (поета) для підсилення і донесення до слухача конкретної думки. Не випадково філософське тлумачення слова «ноема», що перекладається з грецької як «думка», означає її предметний зміст і представленість через колективне хорове звучання.

У двох музичних інтерпретаціях Шевченкового «Заповіту» символічно представлено дві традиції національного хорового співу. Так, кантата М. Вербицького відсилає слухача до української церковної традиції з елементами театральнo-патетичного стилю, інтонаційною основою якого є мелодика класичного типу з ходами по звуках розкладеного тризвуку, стрибками на кварту й квінту. Натомість, у своїй хоровій поемі М. Лисенко спирається на фольклорний жанрово-інтонаційний матеріал, яскравим прикладом чого є соло тенора, що викликає алузії з історичними козацькими піснями та думовими рецитаціями. На це вказують: ладові особливості (думний лад), речитативний імпровізаційний тип мелодики з елементами квазіорнаментики (як засіб посилення драматизму), фортепіанний супровід, що імітує звучання кобзи чи бандури тощо. Стосовно хорового епізоду, то він написаний у характері козацьких похідних пісень. На це вказує ремарка ***Marziale, molto energico***, силабічний тип мелодики з акцентами на окремих словах та інтонаціями вигуку, ритмічний малюнок з переважанням восьмих тривалостей, перемінний лад, особливості народного гуртового голосоведіння зі зведенням усіх голосів у каденційних зворотах в октавний унісон, по черговий імітаційний вступ усіх учасників, що притаманно для манери виконання гуртових пісень:

## М. Лисенко. «Заповіт»

**Marziale, molto energico**

T.1 *f* По - хо - вай - те та вста - вай - те, кай - да - ни по - рві - те

T.2 *f>* По - хо - вай - те та вста - вай - те, кай - да - ни по - рві - те

B.1 *f* У ста - вай - те, кай - да - ни по - рві - те

B.2 *f* У - ста - вай - те, кай - да - ни по - рві - те

О. Цалай-Якименко зазначає, що М. Лисенко виробив свою власну систему гармонізації на основі глибокого дослідження природи української пісні, прикладом чого може бути музична мова «Заповіту» з уже згаданою ладовою перемінністю, гармонізацією мінорної тоніки то I мінорним, то VI мажорним тризвуками [226, с. 138]. На думку дослідниці, це добре видно в кульмінаційних моментах поеми, коли композитор хоче «посилення емоції» шляхом зіставлення мінорної тоніки та тризвука VI ступеня, виділяючи, таким чином, початок фрази «*кайдани порвіте*» мажорним ладовим нахилом.

Варто зазначити, що М. Лисенко на той час мав вже досить великий досвід в опрацюванні фольклорного матеріалу. Йдеться, насамперед, про його виступи з хором на початку 1860-х років у концертах київської «Громади», де він виконував власні обробки народних пісень. У 1868 р. у Лейпцигу вийшов друком його перший випуск народних пісень для голосу у супроводі фортепіано, що містив 40 фольклорних зразків. Це був результат багаторічних фольклористичних досліджень Лисенка-науковця. У збірнику вміщено багато козацьких похідних пісень, зокрема «Гей, не дивуйте», «Максим — козак

Залізник» та інші. І хоча випуск був розрахований для одного голосу, але ці дві пісні композитор подав у розкладці для чоловічого хору, цілком усвідомлюючи, що вони призначені виключно для гуртового виконання [12, с. 56]. Майже одночасно з роботою над «Заповітом» М. Лисенко працює над другим випуском народних пісень, у якому вже зроблений поділ за жанрами і представлено дев'ять козацьких пісень, які, на думку дослідників, є шедеврами народно-пісенної творчості [12, с. 71]. Звертає на себе увагу деяка подібність ритмічного малюнка і мелодичної лінії першої пісні в збірнику «Про Палія та Мазепу» до початкових фраз «Заповіту». В обох зразках переважає мелодика епічного думного типу з елементами квазіорнаментики, що вкотре підтверджує думку про те, що композитор під час роботи над «Заповітом» досліджував історичні, козацькі похідні пісні, думи, і, таким чином, формував свій власний авторський стиль, використовуючи ті знання, які отримав у Лейпцизькій консерваторії, «водночас не онімечуючи своєї пісні» [там само]. Він зазначив, що «може деякий час і перебував під впливом чужої науки, та в подальшому вже ясно відмежовував собі “де моє, де не моє”» [там само].

Можна зауважити інтонаційну єдність тематичного матеріалу хорової поеми Лисенка і водночас варто вказати на наявність у ній інтонаційного контрасту, який відчутний вже між першими двома куплетами, що приводить у кульмінаційному хоровому розділі до появи, за визначенням О. Цалай-Якименко, «синтетичної мелодики». Адже в активному заклику *«Поховайте та вставайте»* «синтезуються ознаки і маршової козацької пісні, і думи» на основі центральної інтонації, яку Лисенко виражає, на думку дослідниці, за допомогою певних пісенних праобразів, якими є козацькі хорові пісні з II випуску, а саме — *«Про руйнування Січі»* та *«Ой, не гаразд, запорожці»*. Йдеться про інтонації жалю та ридання, з притаманними для них окликами, вигуками, гармонізованими квартовими функційними співвідношеннями [226, с. 142].

Важливо, що ця Лисенкова лейтінтонація, яка зустрічається у багатьох його творах, зокрема в оркестровому вступі до монолога Насті з II дії опери

«Тарас Бульба», згодом, на що звертає увагу М. Новакович, стане одним із «знаків національного» у творчості Б. Лятошинського, будучи вперше використаною у хорі «Тече вода в синє море» [170, с. 10].

Як зазначила В. Кашаюк, «Заповіти» Михайла Вербицького і Миколи Лисенка «відображають дві ментальних грані українства <...>, чії автори, разом із Т. Шевченком, стали творцями національної романтичної візії, осягнути яку намагаємося до сьогодні» [90, с. 287]. Дослідниця стверджує, що «твір М. Лисенка є романтичним монологом Кобзаря-соліста — співця псалмів у душі архетипної української пісенності, а «Заповіт» М. Вербицького — романтичною вокально-симфонічною поемою західноєвропейського взірця із трансформованою традицією української класики» [90, с. 296].

Як вже зазначено, опора М. Лисенка на фольклор, зокрема історичні та козацькі пісні, а також думи, була доволі незвичною для галицького слухача, адже козацька історія — це, насамперед, історія Наддніпрянської України, тому для нього ближчим і зрозумілішим був «Заповіт» М. Вербицького. Потрібно також врахувати той факт, що, на відміну від галицьких композиторів, Лисенко є цілком світським митцем, маючи у своєму творчому доробку лише три оригінальні духовні твори і три обробки побожних пісень. Однак, навіть у своїх духовних композиціях, як стверджує Я. Якуб'як, композитор намагався нічого не запозичувати з сучасної йому церковної практики, оскільки та була російською, тому навіть у цій ділянці своєї творчості він «не вписується в стиль церковного співу свого часу» [249, с. 73].

У спогадах сучасників М. Лисенка знаходимо інформацію, що однією з улюблених «козацьких» пісень композитора була «Ой пуцу я кониченька в саду», яку він виконував з хором на громадських концертах ще на початку 1860-х років. Збереглося декілька варіантів її обробки, з яких перший — для голосу й фортепіано — увійшов до збірника, виданого композитором у Лейпцигу в 1868 р. Хорову версію пісні було опубліковано у третьому випуску пісень для хору з фортепіано у Києві в 1887 р. Третій варіант цієї пісні був

написаний для чоловічого хору *a cappella*. Можна зауважити, що її початок побудований на тих самих інтонаційних зворотах, які О. Цалай-Якименко визначає як «центрально лейтінтонацію» у творчості Лисенка. Йдеться про висхідний початковий хід в мелодії на кварту з подальшим малосекундовим низхідним рухом у мінорі, як втілення жалю. Цей стан підсилюється ще й відповідними мелізматичними прикрасами у вигляді низхідних форшлагів.

Приклад 3.7.

М. Лисенко. «Ой пуцу я кониченька в саду»

**Andante cantabile**

T.1 Solo  
1. Ой пу - щу я ко - ни - чень - ка в са - ду, ой пу - щу я

T.2 Solo *p*  
1. Ой пу - щу я в са - ду ой пу - щу я

B. Solo *p*  
Ой пу - щу я

Пісня «Ой пуцу я кониченька», без сумніву, могла стати інтонаційним джерелом мелодики «Заповіту», враховуючи, насамперед, вже згадуваний інтонаційний зворот з низхідним великотерцевим ходом від VII високого до V та подальшим його варіантом в натуральному мінорі у послідовності VII н – VI – V.

Якщо проаналізувати логіку драматургічного розгортання усіх чотирьох куплетів акапельного хорового варіанту пісні, то можна зауважити, що вона починається дуже лірично (*andante cantabile*) з короткого, в межах трьох тактів, соло першого тенора («Ой пуцу я кониченька»), до якого в підголосковій поліфонії приєднується спочатку другий тенор, а далі бас. Увесь перший і третій куплети виконує терцет солістів, натомість другий («Отець мій по садочку ходить») куплет не менш лірично звучить у виконанні чотириголосого чоловічого хору. Таке чергування *solī* і *tutti* в обробці народної пісні вказує на

певні впливи хорового концерту другої половини XVIII ст. і Д. Бортнянського зокрема. Але найцікавішим є четвертий, останній куплет твору (чого нема в інших авторських версіях пісні) зі словами *«Військо йде, військо йде, хороговки мають»*, що звучить дуже активно у партії хору, як похідна козацька пісня-марш. Йдеться про те, що в загальну ліричну атмосферу пісні Лисенко вводить маршовий куплет, щоб загострити всю увагу на ньому як основній ідеї твору. З іншого боку, це слугує наочною ілюстрацією тих двох національних ментальних реакцій, які філософ і психолог О. Кульчицький визначає як авантюрно-козацьку *«vita maxima et heroica»* та *«vita minima»* з її притаєним існуванням, звуженням сфери контактів козака зі світом, оскільки він йде за порадою до батька та неньки. Звідси — така помітна різниця у характері куплетів пісні: лірична м'яка (*«Ой пуцу я кониченька»*), майже сакральна (*«Отець мій»*) і героїчна (*«Військо йде»*). Подібний принцип композитор використовує і в *«Заповіті»*, де куплет *«Поховайте та вставайте»* звучить як героїчна похідна пісня-марш.

Після *«Заповіту»* оригінальна хорова творчість М. Лисенка збагатилася низкою творів на сл. Т. Шевченка, серед яких написані для чоловічого хору з супроводом на тексти поеми *«Гамалія»*: *«Ой нема, нема»*, *«О, милий Боже України»*, *«Наш отаман Гамалія»*, *«У туркені по тім боці»*. Ряд творів для чоловічого і мішаного хорів увійшло до різних серій *«Музики до “Кобзаря”*», однак, їхню хронологію зараз визначити досить складно. Єдине, що можна встановити більш точно, це період їх створення, що припадає переважно на 1870 — 1890-ті роки. Серед хорових композицій треба виділити хори: *«Сон»*, *«Іван Підкова»*, *«Широкая, высокая, калино моя»*, *«Ой діброво, темний гаю»*, *«Орися ж ти, моя ниво»*, *«Не дивуйтеся, дівчата»*, *«Од села до села»* та інші, написані для мішаного та чоловічого хорів із супроводом фортепіано. До цього списку потрібно зарахувати і твори великих форм, зокрема кантати *«Б'ють пороги»* (1878), *«Радуйся, ниво неполитая»* (1883), *«На вічну пам'ять Котляревському»* (1895) та хор *«Іван Гус»* (1881).

Як зазначила Л. Пархоменко, інтонаційна основа цих хорових композицій визначається жанровими прообразами: танцювальними («Не дивуйтесь дівчата»), веснянковими («Ой діброво, темний гаю»), маршовими («Наш отаман Гамалія») [84, с. 124]. При цьому, як стверджує дослідниця, завдяки любові композитора до сольної пісні і кобзарських мелодій, у хорових творах його раннього періоду творчості переважає тяжіння до мелізматичної й розспіву [84, с. 125]. На нашу думку, це також результат юнацького захоплення М. Лисенка українською історією козацького періоду, її романтизацією, що, відповідно, й відбилося у хорових творах, написаних у 1870 — 1880-х роках, де переважає козацька й кобзарська тематика. Л. Пархоменко відзначає це, як нову стилістичну якість тематизму хорової української музики останньої третини XIX ст. Про це пише і М. Грінченко, акцентуючи свою увагу на унікальності Лисенка-композитора, який зумів систематизувати особливості мелосу української пісні, сповненого інтонаційної напруги через використання різноманітних комбінацій збільшених інтервалів, мелізматичної, що, у свою чергу, впливає на ритміку мелодики; поєднуючи архаїчну обрядову діатоніку з хроматикою козацьких пісень та м'якою лірикою побутових [62, с. 398].

Пафосом козацької героїки сповнений відомий хор П. Ніщинського «Закувала та сива зозуля», написаний ним у 1872 році. Відомо, що впродовж тривалого часу цей твір з великим успіхом виконувався у шевченківських концертах у Галичині, а його прем'єра у Львові відбулася в 1885 р. у виконанні хору «Лютня» під орудою А. Вахнянина. Рік прем'єри твору не є випадковим, оскільки саме тоді він був уперше опублікований О. Нижанківським у щойно заснованому ним нотному видавництві «Бібліотека музикальна» у Львові. Як зазначила Л. Пархоменко, романтичні козацькі хори М. Лисенка та П. Ніщинського стали зразком для наслідування композиторів молодшої генерації: Ф. Колесси, К. Стеценка, Й. Кишакевича, Я. Ярославенка [84, с. 128]. У цьому контексті треба згадати хор «Було колись» Філарета Колесси на слова Т. Шевченка, написаний композитором у 1896 році. Це особливо відчутно у першому розділі хорової композиції *Allegro non troppo* (форма твору —

складна тричастинна), де переважає мелодика героїчного плану з чіткою карбованою рельєфною ритмікою, елементами квазіорнаментики. Натомість середній розділ *Andante* звучить у характері староғалицьких елегій, що свідчить про деякі впливи на Ф. Колессу хорової музики композиторів «перемишльської школи».

Ознаки стилізації під думовий розспів можна зауважити у хоровій мініатюрі Генрика Топольницького «Три шляхи». На це вказує використання елементів думового ладу, «речитативний характер мелодії з висхідними пасажами, що імітують імпровізаційну манеру виконання, мелізматичні прикраси групето в кадансах, розспівування окремих нот» [168, с. 257]. Подібні виразові засоби композитор використовує і в хорі «Перебендя» (1896), також написаному на текст Т. Шевченка. У заключному фрагменті твору яскраво проступають ознаки «думового коду», який з'являється на словах «*Ой не шуми, лу́же*», що є ніби своєрідною цитатою однойменної народної пісні. Цей невеликий речитатив у межах двох тактів з елементами квазіорнаментики з'являється спочатку у партії баса *solo* і повторюється двічі унісоном усього хору з використанням прийому ретардації, що досягається шляхом раптового сповільнення темпу з *Allegretto* на *Lento*.

Приклад 3.8.

#### Г. Топольницький. «Перебендя»

The musical score is for the chorus «Перебендя» by H. Topolnytskyi. It is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The lyrics are: за - спі - ва е: Ой не шу-ми, лу- же. The score includes dynamic markings such as *rit.* (ritardando), *p* (piano), and *Solo p* (solo piano). A fermata is placed over the final note of the 'е:' syllable. The bass part begins with a *Solo p* marking.

Творчо переосмислює здобутки М. Лисенка і Йосип Кишакевич, на що звертає увагу Л. Кияновська, зазначивши, що стилістика його кантат для хору та солістів у супроводі оркестру, створених у 1890-х роках, «являє собою цікавий “конгломерат” впливу Лисенка, композиторів “перемишльської школи” та західноукраїнських зразків» [94, с. 199]. Особливо помітним є синтез козацьких похідних пісень з елементами думового коду в кантаті Й. Кишакевича «Катерина» на слова Т. Шевченка. Так, козацькі пісні стали інтонаційною основою мелодики першої і третьої частин твору. Натомість сольні фрагменти у виконанні тенора й баса мають ознаки думності. Але загалом, у хорових творах галицьких композиторів, написаних в останній чверті XIX — початку XX ст., розробка епічних образів з використанням мелодики козацьких пісень та народних дум є явищем не типовим.

У зверненні до епічної тематики одним із послідовників М. Лисенка у жанрі хорової музики є К. Стеценко. У доповіді, прочитаній на з'їзді вчителів у 1917 р., композитор зазначив, що українська пісня «розкаже народові хто він <...>, розкаже його історію, його минувшину, які у нього були герої, хто такі: Хмельницький, Дорошенко, Наливайко, Залізняк, Гонта <...>, він узнає і серцем своїм прийме дух вільності й свободи» [177, с. 58]. Та на відміну від свого вчителя і наставника М. Лисенка, К. Стеценко, незважаючи на величезний досвід опрацювання пісенного фольклору, майже не використовував, як зазначила Л. Пархоменко, «готових інтонаційних зворотів». На думку дослідниці, у його хорових творах можна вловити народнопісенний колорит, але він «настільки перетоплений авторським чуттям, що не підлягає ідентифікації» [177, с. 145]. У цьому плані особливий інтерес представляє його остання велика хорова поема «У неділеньку у святую», написана на однойменний вірш Т. Шевченка у 1918 р. для чоловічого хору та солістів у супроводі фортепіано. Прототипом для Шевченкового вірша могли слугувати думи та історичні пісні, водночас К. Стеценко, як священник і автор багатьох літургійних духовних творів, синтезує у поемі насамперед елементи церковної музики, історичних та козацьких пісень, прославних хорів, а також оперної

стилістики, характерні ознаки якої виразно проступають у сольному монолозі баритона. Подібний підхід композитор використовує і в сцені освячення ножів з музики до поеми Т. Шевченка «Гайдамаки», що була написана ним у 1919 році.

Щодо хорової поеми «У неділеньку, у святую», то треба відзначити велику увагу композитора до поетичного тексту твору, що, у свою чергу, відбилося на його музичній складовій. Так, після невеликого фортепіанного вступу хорова партія починається унісонним звучанням басів на словах «*У неділеньку, у святую, у досвітнюю годину*». Поступеневий неспішний рух мелодії (*Andante sostenuto*), низький регістр, вже зазначений вище унісон чоловічих голосів, натуральний мінор (*a-moll*), архаїчний колорит, поетичний текст зі словами «*неділенька святая*» — все це сприймається як елементи сакрального, позачасового, вічного, що у подальшому повторенні теми тепер вже у чотириголосому викладі хору набуває рис оповідальності, пісенності та навіть ліричності. Але сам принцип розгортання мелодичної лінії, що нагадує алілуйний розспів, вказує на домінування у цьому епізоді елементів церковної стилістики.

У наступному епізоді, починаючи від слів «*народ з попами з усіх церков на гору йде*», можна спостерегти детальне відтворення К. Стеценком поетичного тексту засобами музично-риторичної виразовості, а саме, шляхом використання ілюстративних музичних фігур. Поступеневий висхідний рух у партії перших тенорів з елементами імітаційної поліфонії в інших голосах є нічим іншим, як відомою бароковою риторичною фігурою *anabasis*, що означає сходження догори. Все це підготовляє першу кульмінацію твору («*З монастиря святого у золоті, аж сяє*») у її строгому хоральному викладі з розспівуванням окремих складів у характері алілуйного розспіву. Поступовим контрастом до цього фрагменту стає наступний епізод, який починається з динаміки *p*, що повністю відповідає характеру поетичного тексту «*Поважно та тихо у ранню пору*», і сприймається як своєрідний зачин історичної чи козацької пісні, стрімко переростаючи на словах «*І військо, як море, з знаменами, з бунчуками з*

*Лугу виступало та на трубах вигравало»* у козацький похідний марш, який супроводжується зображальною атрибутикою, що імітує військові сигнали та вигуки. Проаналізовані інтонаційні сфери складають основу не лише першого розділу поеми, а й наступних епізодів, оскільки на них будується увесь тематичний матеріал твору.

Хорова поема К. Стеценка «У неділеньку, у святую» представляє значний інтерес і з точки зору музичної мови, позаяк композитор використовує у хоровій партитурі цікаві гармонічні засоби, зокрема, органні пункти, хорові педалі, акорди нетерцевої будови. Йдеться про епізод після виборів кошового з прославним хором, гармонічну основу якого складають кварто-секундові гармонічні сполуки та акорди секундо-терцевої будови. Як зазначила Л. Пархоменко, поема «У неділеньку, у святую» К. Стеценка має не лише музичну цінність, вона є надзвичайно важливим історичним художнім документом початку ХХ ст., оскільки композитор порушує у цьому творі велику етичну ідею, що полягає у саможертвному зреченні слави і влади заради визволення України [177, с. 149].

Традиції М. Лисенка та К. Стеценка у зверненні до епічної тематики продовжив М. Вериківський в ораторії «Дума про дівку-бранку» для чоловічого й жіночого хорів, солістів та оркестру, створеній у 1923 році. Її основу складають дві думи ( про Марусю Богуславку та Самійла Кішку), а також два невольничі плачі. Композитор продовжує лінію героїчного ідеалу, започаткованого в українській музиці другої половини ХІХ — початку ХХ ст. в образах легендарних жінок — Роксолани та Марусі Богуславки, прикладом чого є опери А. Вахнянина та Д. Січинського.

У хоровій творчості М. Лисенка, його сучасників і послідовників можна також спостерегти наявність композицій героїко-визвольного характеру без яскраво вираженої опори на національне. Йдеться про твори маршового характеру з карбованою пунктирною ритмікою і узагальнено-європейською мелодикою фанфарного типу з послідовним поступеним рухом чи ходами по

звучах розкладеного тризвуку з вступними закличними квартовими інтонаціями в стилі революційних гімнів. Прикладом може бути хор «На прю» на слова М. Старицького, написаний композитором у 1876 році. С. Людкевич у своїх спогадах «Лисенко в моєму житті» неодноразово з особливим пієтетом згадує цей твір як «чудовий революційний хор», який галицька молодь десятки років виконувала з запалом і любов'ю, а текст «друга-соратника Старицького на диво вдалий, не менше геніальний від Франкового “Революціонера”». Композитор пише, що «я і сьогодні не в силі без сильної дрожі усіх фібрів душі нагадати неповторно скандованих музикою гранітних фраз: *“На прю до смерті, до загину! Нема, нема вже викруту, нема!”*» [152].

Л. Пархоменко звертає увагу на специфічне декларативне у хорі виголошення тексту з чіткими формулюваннями та активними закінченнями, що визначають його музичну артикуляцію. А динамізована реприза зі стретними імітаціями, загостреною гармонією та ладовою перемодуляцією з мажору в мінор, на думку дослідниці, «надають звучанню суворості, патетичності, істотно поглиблюють героїко-драматичний образ» [84, с. 129]. Подібним до нього за характером є хор «Вічний революціонер» на слова І. Франка, створений композитором у 1905 році. С. Людкевич зауважив, що його мелодика «просякнута “Марсельезою”», а сам він виконувався у Галичині як гімн. Не менш популярним у Галичині на початку ХХ ст. був і однойменний вокально-симфонічний твір С. Людкевича, написаний раніше за М. Лисенка, у 1898 р., і приурочений до відзначення 25-ліття творчої діяльності І. Франка. Як пише у невеликій монографії про композитора М. Антонович, «після свого ювілейного вечора Франко сказав до Людкевича: “Ви зробили мені несподіванку, що написали музику на мій текст, однак я волів би, щоб і в середній частині “Вічного революціонера” було менше коляди, а більше маршу”» [8, с. 8]. Знаменно, що композитор, відчуючи велику повагу та пієтет до М. Лисенка, на початку своєї композиторської діяльності у хорових творах звертався до тих самих поетичних текстів, що й Микола Віталійович. Так, у 1894 р. він написав хор «Гамалія», отримавши за нього схвальну оцінку

від М. Лисенка, а в 1897 р. патріотичну композицію для хору з оркестром у характері маршу «Поклик до братів слов'ян» на слова М. Драгоманова.

Ще одним твором, який на початку ХХ ст. став одним із національних гімнів у Галичині, є, написаний у характері маршу, хор Д. Січинського на слова І. Франка «Не пора». Сам вірш був опублікований ще у 1881 р. у Лейпцигу під назвою «Національний гімн», так ніби письменник передбачив його майбутнє покладення на музику. Тому можна з упевненістю стверджувати, що український національно-визвольний рух кінця ХІХ — початку ХХ ст., подібно до національних рухів в інших країнах Європи, супроводжувався зростанням інтересу до музичної історії і патріотичних гімнів. На це звертає увагу Д. Кеннедайн, аналізуючи історичні процеси кінця ХІХ ст. у Великій Британії, зазначивши, що в 1890-1910 рр. «було написано більше історій і зроблено більше хорових аранжувань національного гімну, ніж будь-коли до і після того» [91, ].

Промовистим фактом популярності наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. патріотичних пісень і гімнів є численні співаники, що видавалися у цей час патріотичними товариствами, хоровими гуртками і нотними видавництвами як у Галичині, так і в Україні загалом, прикладом чого є нотне видавництво «Кобза», засноване К. Стеценком та поетом О. Коваленком у 1908 р. у Білій Церкві. Його метою, подібно до львівської «Бібліотеки музикальної» була публікація дешевих нотних збірників з творами композиторів підросійської України та Галичини. Відомо, що в 1910 році видавництво, яке разом із своїми засновниками продовжило діяльність у Києві, без цензурного дозволу видрукувало 100 примірників гімну К. Стеценка на вже відомий текст П. Чубинського «Ще не вмерла Україна». О. Коваленко, який приховав ім'я К. Стеценка як автора музики, взяв усю відповідальність на себе, внаслідок чого був заарештований за «заклик до бунтівної діяльності». У популяризації вокальної та хорової патріотичної музики треба також згадати збірник з промовистою назвою «Ще не вмерла Україна», виданий Д. Січинським у 1904 році у Станіславі. До нього увійшли у фортепіанному перекладенні зі

словами українські народні, насамперед козацькі та історичні пісні, зокрема: «Ревуха», «Гей, гук, мати, гук», «Засвистали козаченьки», «Ой на горі та жінці жнуть» та багато інших. Окрім того, у фортепіанній версії репрезентовано патріотичні хори М. Вербицького, А. Вахнянина, С. Воробкевича, В. Матюка, О. Нижанківського, популярні старогалицькі гімни. С. Людкевич, який перевидав збірник у 1912 році, доповнивши його низкою козацьких похідних, історичних та революційних пісень, а також відомими хорами М. Вербицького («Верховино», «Де Дніпро наш котить хвилі»), А. Вахнянина («Шалійте, шалійте скажені кати»), у передмові зазначив, що важливою є не мистецька якість фортепіанного перекладу, зробленого Д. Січинським, а саме патріотична складова цих пісень, більшість із яких є маловідомими як для українців Галичини, так і підросійської України.

Національно-визвольна тематика є провідною у хоровій творчості С. Людкевича та К. Стеценка — композиторів, діяльність яких припадає на період «зламу століть». Саме це спонукає їх обох майже одночасно на самому початку 1900-х рр. звернутися до постаті міфічного Прометея (хор «Прометей» К. Стеценка на сл. О. Коваленка, симфонія-кантата «Кавказ» С. Людкевича), але водночас треба вказати на відмінність його трактування в українській та європейській культурі кінця XIX — початку XX ст. Якщо для Ф. Кафки Прометей — це насамперед глибоко трагічна постать, яку фактично зрадили люди, адже залишились байдужими до його страждань і прирекли на вічне забуття та знецінення його жертви, то в оповіданні А. Жіда Прометей є людиноненависником, що вносить елементи абсурду в інтерпретацію французьким письменником цієї міфічної історії. Щодо теми Прометея в українській культурі, то вона є близькою до його трактування Есхілом як символу нескореності, незламності і мужності, як героя, який кидає виклик тогочасній системі, тобто богам.

Визвольна ідея у творчості українських композиторів початку XX ст. знайшла найбільш відповідне втілення саме у вокально-симфонічних полотнах, кантатах і ораторіальних поемах, прикладом чого є композиції С. Людкевича,

написані для хору у супроводі оркестру. Одним із наймонументальніших творів цього періоду є кантата-симфонія «Кавказ», що завершується величним героїчним життєствердним хоровим маршем. Як зазначив М. Антонович, «у кульмінаційній точці “Кавказу” <...> звучить могутній заклик Т. Шевченка: “Борітеся, поборете!”. Ці слова, повторені багатократно, підсилені звучанням десятків музичних інструментів і людських голосів, набирають особливо великої експльозивної сили і емоційної насиченості» [8, с. 13]. Серед інших хорових композицій митця треба особливо виділити «Хор підземних ковалів», написаний С. Людкевичем у 1903 році на текст з драматичної поеми «Сон української ночі» В. Пачовського. Акценти на кожен такт, двічі пунктирний ритм, героїко-драматичний тематизм — такими є загальні характеристики цього твору, лінію якого композитор продовжив у кантаті «Останній бій» на власні слова.

Музичним символом визвольних змагань за незалежність України у першій чверті XX ст. стала творчість Українських січових стрільців. На думку Н. Антонюк, тогочасна національно-визвольна боротьба позначилась великим впливом культурної сфери, позаяк остання за відсутності власної держави стала для українців «єдиним етнозберігаючим чинником, об'єднуючим началом», які «не дали остаточно загинути нації» [10, с. 3]. Стрілецькі пісні мають велику національну історично-культурну цінність, адже вони творились на полі бою і їх авторами були саме воїни, що брали безпосередню участь в цих подіях. Йдеться про постаті Романа Купчинського, Михайла Гайворонського, Левка Лепкого, Антіна Лотоцького, Богдана Крижанівського, Миколи Угрин-Безгрішного, Григорія Труха, Антіна Баландюка, Юрія Шкрумеляка, Кліма Гутковського. Як стверджує Н. Кобрин, стрілецька пісенність, будучи музично-поетичним символом цього історичного періоду, стала «інтонаційно-звуковою аурою», у якій перебували та ідейно формувалися галичани у 1920-1930 рр. [98, с. 35].

Серед пісень, що побутували у середовищі УСС упродовж 1914-1920 рр., Н. Кобрин виділяє такі типи: народні пісні доби Козаччини; патріотичні твори

та старогалицькі гімни ХІХ ст.; пісні таких парамілітарних товариств, як «Січ», «Пласт» та «Сокіл»; стрілецькі пісні, які виникали внаслідок поєднання певних стилістичних особливостей згаданих вище груп [98, с. 36]. Творчість січових стрільців мала ідейно-просвітницький характер, адже її патріотична спрямованість будила в українців національну свідомість та завдяки концертному виконанню «проектувала у площину практичної дії ті філософсько-світоглядні ідеї, що поставали у творах чи промовах українських суспільних діячів і мислителів», зокрема М. Драгоманова, М. Костомарова та М. Міхновського [там само].

Щодо власних авторських пісень січових стрільців, то вони творились упродовж 1914-1920 рр. і мають літературне походження. Беручи до уваги їх інтонаційні та метро-ритмічні особливості, вони, за класифікацією Н. Кобрин, поділяються на: марші та гімни бойових угруповань УСС та УГА (Українська Галицька Армія) — гімн кінноти «Коби скорше з гір Карпатів» Л. Лепкого, гімн Лицарства Залізної Остроги «Не сміє бути в нас страху» Р. Купчинського; пісні-заклики, основою яких є фанфарні інтонації («Хлопці, алярм» М. Гайворонського); марші, в яких чітко проступає ліричне українське начало («Гей, видно село» Л. Лепкого, «Йде січове військо» М. Гайворонського); пісні, інтонаційно споріднені з історичними піснями ХVІ — ХVІІІ ст. («Ой, там при долині», «Ой та й зажурились» Р. Купчинського); елегії («Пише стара мати» Р. Купчинського); вальси-колискові («І снилося з ночі дівчині» Б. Лепкого); романси («Як з Бережан до Кадри» Р. Купчинського); жартівливі пісні («Мав я раз дівчиноньку» Р. Купчинського); плачі («Засумуй, трембіто» Р. Купчинського) [98, с. 38-43]. Окрім цього, як зазначає Леся Башняк, стрілецька піснетворчість «сприяла піднесенню морально-бойового духу українського вояцтва в напруженій тривалій боротьбі за незалежну і соборну Україну» [16, с. 6].

Пісенність Січового Стрілецтва стала одним із важливих жанрових напрямків хорової творчості українських композиторів. Було видано нотні збірки: «Пісні УСС» Михайла Гайворонського, «Альбом стрілецьких пісень на

хори» Анатолія та Богдана Вахнянинів, «Галицькі пісні» Левка Ревуцького. Автором обробок стрілецьких пісень для хору був Василь Барвінський, який помістив їх у співаник «Червона калина». Окрім згаданих вище композиторів, до цього жанру звертались З. Лисько, Н. Нижанківський, Б. Кудрик, М. Колесса, М. Леонтович, В. Безкоровайний, С. Людкевич, К. Стеценко, Є. Козак та інші.

Із середини ХІХ ст. значну роль у популяризації хорової музики відіграє український театр. Йдеться не лише про оперні постановки, оскільки композитори-романтики, починаючи від М. Вербицького, активно залучались до музичного оформлення театральних вистав різних жанрів: історичних драм, мелодрам, водевілів, оперет, народних комедій тощо. У цьому контексті треба згадати діяльність театру в Перемишлі наприкінці 1840-х років, позаяк він відчутно впливав на формування національної свідомості тогочасних українців, на що звернув увагу священник Ю. Желехівський, зазначивши, що «тими виставами скріплялась народність руська, змагався патріотизм» [224, с. 238]. Так, у першому театральному творі М. Вербицького, мелодрамі «Верховинці», написаній у 1849 р. на основі драми польського письменника Юзефа Коженювського «Карпатські горяни», найбільшою увагою у публіки користувався хор «Верховино, світку ти наш». Відомо, що автором пісні вважають польського композитора Кароля Курпінського, який в її основу поклав записану ним самим гуцульську мелодію, але популярність вона здобула саме у хоровому варіанті, створеному М. Вербицьким з українським текстом М. Устияновича. Згодом, враховуючи яскраво виражений національний колорит пісні, патріотичний характер поетичного тексту, М. Лисенко зробив нове її аранжування і ввів до свого диригентського репертуару. Традицію свого учителя продовжив і О. Кошиць, виконуючи «Верховино, світку ти наш» у концертах Української Республіканської Капели у багатьох країнах світу.

Ще одним твором М. Вербицького, який здобув популярність і отримав нове життя поза межами театральної сцени, є знаменитий хор косарів «Ми в луг підем всі з косами» із співогри «Підгір'яни» (лібрето І. Гушалевича). У статті,

присвяченій 120-им роковинам із дня народження композитора, Б. Кудрик зазначив, що «ця така проста, а сильна мелодія вмиттю зелектризувала всіх магічною міццю виразу <...>, мелодія в обсязі всього лише квінти h-fis, а скільки в ній змісту!» [123, с. 120].

Серед хорових композицій, написаних до театральних вистав, однією із тих, що стала відомою і часто співаною не лише в Україні, але і поза її межами, є «Хор норманів» А. Вахнянина з музики до драми М. Устияновича «Ярополк». Із новим поетичним текстом, написаним у 1889 р. відомим літературознавцем і громадсько-культурним діячем О. Колесою, хор вже під назвою «Шалійте, шалійте скажені кати» став популярним серед української студентської молоді й виконувався як гімн. Цьому сприяв революційний текст О. Колесси, маршовий характер мелодики твору із закличним початковим висхідним рухом по звуках тонічного квартсекстакорду. Згодом, перекладений на польську й російську мови, хор «Шалійте, шалійте» став гімном російської революції 1905 року.

Популяризації театральної хорової музики серед патріотично налаштованого українського населення сприяли різноманітні літературно-музичні заходи, вшанування ювілейних дат визначних діячів національної культури, концертні подорожі хорових колективів тощо. Треба зазначити, що хори з опер і театральних вистав є у програмах шевченківських концертів у Львові, починаючи з 1873 р. Серед них: «Молитва» і «Урра, у бій» з другої дії опери А. Вахнянина «Купало»; хор «Закувала та сива зозуля» з музики П. Ніщинського до драми Т. Шевченка «Назар Стодоля», музична картина «Вечорниці» П. Ніщинського, що декілька разів повністю виконувалась у програмах концертів, зокрема, за участю Соломії Крушельницької та хору «Львівського Бояну»; хоровий фінал з опери «Утоплена» М. Лисенка; «Хор духів» В. Матюка зі співогри «Інвалід».

У цьому контексті потрібно окремо вказати на хорову складову в операх М. Лисенка. Відомо, що початок діяльності композитора у музично-

драматичному жанрі припадає на середину 1860-х рр. Водночас велику роль у згуртуванні українського суспільства, усвідомленні своєї національної ідентичності відіграла постановка у 1874 р. у Києві опери «Різдвяна ніч» (оперета у першій редакції 1873 р.) на лібрето М. Старицького за повістю М. Гоголя «Ніч перед Різдвом», адже на прем'єру вистави приїхало багато національно свідомих українців з різних куточків України. Опера мала настільки великий успіх, що її ставили тричі за тиждень. На О. Пчілку, яка спеціально приїхала задля прем'єри зі свого волинського маєтку в селі Колодяжне біля Ковеля, особливо сильне враження справили хорові сцени. У своїх спогадах про М. Лисенка письменниця зазначила, що великий хор, який «займає в “Різдвяній ночі” Лисенковій таке визначне місце, був, як одна істота, як один діяч! Величні співи колядкові, особливо “Ой ходив-бродив місяць по небі”, розмаїтні хорові співи інші, то жваві, мов хвилі водограю, то смутні, захоплювали увагу слухачів міцно!» [189, с. 114]. Оскільки в опері переважають сцени різдвяного народного обряду, то це дало підставу музикознавцям назвати її оперою-колядкою [12, с. 101]. Жанр колядки тут відіграє роль певного лейтмотиву, який виступає об'єднавчим елементом різних за характером епізодів у цілісну картину, як ось, наприклад, хор «Чи дома, дома бідная вдова?», що у I дії символізує образ української сільської молоді [там само]. У побудові хорових сцен в цій опері композитор опирався на традиції українського фольклору.

Я. Якубчак у своїй праці про М. Лисенка та С. Людкевича зауважує, що у романтичну добу в національних школах велику увагу приділяли оперному жанру, оскільки саме тут була можливість найбільш концентровано втілити національну ідею, враховуючи синтетичність опери з її драматичною дією, що показувала події з національної історії та демонструвала національно окреслені персонажі через використання національної мови та народно-пісенного музичного мовлення [249, с. 65]. Ба більше, створення опери вважалося навіть справою національної честі. Щодо переваг і недоліків Лисенкових опер, то дослідники справедливо зазначають, що найбільш вдалим у них є масові

сцени, у яких головну роль відведено саме хоровим фрагментам. Йдеться насамперед про «Різдвяну ніч», «Утоплена» й «Тараса Бульбу», у яких, як зазначив Я. Якуб'як, головною дійовою особою є народ [249, с. 72]. Саме хори надають операм М. Лисенка «жанрово-характеристичних прикмет» та «не гальмують внутрішньої дії» [84, с. 200]. У першому розділі роботи було процитовано думку О. Пахльовської, що українська культура сформувалася на основі хорового начала, з переважанням колективного над індивідуальним. Саме цим фактом можна пояснити велику кількість хорових сцен в операх М. Лисенка, а не впливом російського оперного театру, репрезентованого іменами М. Глінки, М. Мусоргського, Н. Римського-Корсакова.

#### **3.4. Хорова діяльність української еміграції 1920-х рр. як приклад національної інвестиції у світову культуру XX ст.**

Автори третього тому (1990) шеститомної «Історії української музики» В. Клин і Л. Мазепа, аналізуючи музично-концертне життя в Україні наприкінці XIX — початку XX ст., акцентують увагу на тому, що його характерною ознакою було створення різноманітних за складом хорових гуртків, починаючи від хорів М. Лисенка й А. Вахнянина, і закінчуючи селянськими хоровими гуртками Г. Давидовського, Д. Ревуцького, П. Демуцького, в репертуарі яких чільне місце посідали народні пісні [85, с. 314]. Якщо селянські хори у Наддніпрянській Україні часто практикували народну манеру виконання або умовно-академічний стиль, то хорові колективи М. Лисенка, О. Нижанківського, Д. Січинського, С. Людкевича, М. Леонтовича, К. Стеценка практикували академічний стиль виконання.

М. Ржевська у дослідженні українського музично-культурного процесу першої третини XX ст. дає останньому оцінку як періоду національного самоутвердження і формування «національного стилю на плюралістичній основі при безперечному домінуванні етнофольклорних засад» [194, с. 20]. Такі періоди, на думку авторки, будучи особливо насиченими з точки зору

інтенсивності культуротворчих процесів, становлять великий інтерес не лише своїми мистецькими здобутками, а й тенденціями, що мають потужний (позитивний чи негативний) вплив на увесь подальший розвиток культури. Початок ХХ ст. відзначився значною активізацією українського національно-визвольного руху, представники якого публічно декларували свою приналежність до українства, а виборюючи національні права, по-особливого, як зазначає М. Ржевська, ставилися до «свого», насамперед це стосувалося мови і всього, що з нею було пов'язаним [194, с. 65]. Саме це, за твердженням дослідниці, стало одним із факторів поширення і використання української мови у музичних творах і з цим також частково пов'язана популяризація фольклору, адже основу репертуару всіх, без винятку, тогочасних хорових колективів складали народні пісні. У цьому контексті достатньо згадати виконання хорами М. Лисенка, О. Нижанківського, К. Стеценка та інших диригентів численних «віночків» чи «в'язанок» з народних пісень, скомпонованих за принципом *quodlibet* (що завгодно).

Подібну тенденцію наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. можна було спостерегти не лише в Україні, а й у деяких західноєвропейських країнах, зокрема у Швейцарії, Німеччині та Великій Британії. Так, фольклорист і етнограф Рудольф Браун, досліджуючи швейцарський націоналізм у ХІХ ст., зазначає, що його розвиток супроводжувався звичаєвими традиційними практиками, зокрема, виконанням народних пісень, змаганням на силу тощо. Згадані практики були інституціоналізовані для нових національних потреб, коли, наприклад, до традиційних народних пісень додавали нові, написані у тому ж стилі. Всі вони стали основою хорового репертуару, зміст якого був патріотично-прогресивним [51, с. 18-19].

Е. Гобсбаум, простежуючи національний рух в Англії, звертає увагу на народні різдвяні пісні, яких першими повернули до життя освічені збирачі фольклору, і які знайшли своє місце у церковному середовищі, а також у різних товариствах. «"Через вуличних співаків, захриплих хлопчаків, що співають на порозі у вічному сподіванні винагороди", вони поширилися у новому міському

народному оточенні» [51, с. 21]. Подібні явища наприкінці XIX — початку XX ст. можна спостерегти і в Україні. У цьому контексті достатньо згадати цикли колядок для хору О. Нижанківського, К. Стеценка, різдвяні концерти у Києві О. Кошиця з хором студентів університету св. Володимира.

У Києві хоровий рух набуває активності після повалення у 1917 році російського царизму і утворення незалежної держави Української Народної Республіки. Серед відомих тогочасних музичних діячів одним із перших на ініціативи новопризначеного Центральною Радою міністра освіти Івана Стешенка відгукнувся саме О. Кошиць, який очолив музичний відділ і почав згуртовувати наколо себе національно свідомі мистецькі сили, запросивши до Києва К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового, С. Людкевича. Серед найпомітніших тогочасних мистецьких об'єднань, створених наприкінці 1917 р., потрібно відзначити діяльність Першого національного хору, диригентами якого стали О. Приходько, К. Стеценко та О. Кошиць. Як стверджує Л. Пархоменко, стрижнем колективу були професійні хористи, які упродовж декількох років на безоплатній основі проводили інтенсивну концертну діяльність, позаяк «вважали, що їх праця є національним покликанням» [177, с. 41]. Дослідниця звертає увагу на те, що Першому національному хорові випала почесна місія бути виконавцем кращих творів сучасних українських композиторів, що, у свою чергу, вимагало від колективу високої професійної підготовки.

Слід зазначити, що перший виступ хору відбувся влітку 1918 р. під орудою О. Кошиця, а програма складалася з творів М. Лисенка, К. Стеценка і самого диригента. Декілька наступних концертів були присвячені виконанню хорових композицій К. Стеценка, серед яких найбільш сильне враження на слухачів справили саме патріотичні хори композитора: «Вкраїно-мати», «Живи, Україно», «Слава Україні». Як пише у своїй монографії про Стеценка Л. Пархоменко, резонанс від концертів і хорового репертуару спонукав багатьох диригентів узяти ці твори до свого репертуару, що сприяло їх поширенню у багатьох містах України [там само].

Незважаючи на той факт, що прем'єрним виступом Першого національного хору диригував О. Кошиць, однак надалі його фактичним керівником і диригентом став К. Стеценко. Тому цілком зрозумілим є той факт, що створену у січні 1919 р. Українську Республіканську Капелу очолив саме Кошиць, який на той час вже мав славу надзвичайно талановитого диригента. Концертна діяльність і тріумф колективу пов'язані з його численними виступами у 1919-1923 рр. у країнах Західної Європи, Латинської Америки та США. Фактично, хор Кошиця розпочав еміграційну історію в діяльності багатьох українських митців і колективів, які свідомо виїхали з теренів колишньої Російської імперії, або ж покинули Україну тимчасово, з надією повернутися після концертних турне назад.

Створення Республіканської Капели у найскладніші дні існування уряду УНР є яскравим прикладом важливості і значущості хорового співу не лише у формуванні національної самосвідомості українців, а й у світовій репрезентації української держави як такої. Не випадково, що законопроект про утворення колективу і виділення коштів на його потреби та закордонну концертну діяльність став останнім документом Директорії, опублікованим у Державному Вістнику за 25 січня 1919 р., позаяк у цей час російські більшовики були вже на підступах до Києва.

Як вже було зазначено, ідея створення Республіканської Капели як потужного пропагандистського механізму належала отаманові УНР, главі Директорії Симону Петлюрі. Відомо, що 1 січня 1919 р. в Молодому театрі у Києві відзначався 25-літній ювілей творчості українського письменника та поета, театрознавця Миколи Вороного. На цьому вечорі звучала поезія автора, яку декламував відомий актор та режисер Лесь Курбас, а також хорова музика у виконанні Першого національного хору під керівництвом О. Кошиця. Українська преса, зокрема газета «Нова Рада», резюмувала, що велике враження на слухачів справили композиції М. Леонтовича: «Зіронько Вечірня» та «Легенда». Остання, за твердженням дослідників, і «пробудила в голові С. Петлюри ідею відрядити українське музичне представництво за кордон»

[182, с. 12]. Як згадує у своїх мемуарах О. Кошиць, вже наступного дня глава Директорії доручив йому та К. Стеценку створити з цією метою хор: “За тиждень щоб була зорганізована для закордонної подорожі Капеля, а то, — добавив жартуючи, — розстріляю!” [112, с. 7]. Державна воля очільника республіки у цьому випадку співпала з «мрією усього життя» О. Кошиця, оскільки обидва поставили перед собою одну велику й амбітну мету, а саме: «показувати світові надзвичайну красу нашої пісні, як великого документа історії культури українського народу» [112, с. 262]. Водночас треба зазначити, що ідея С. Петлюри не сподобалась багатьом членам уряду УНР. Ба більше, навіть такі інтелектуали як тогочасний міністр освіти Іван Огієнко спочатку не зрозумів усієї важливості цього грандіозного мистецького проєкту. Про те, що він із самого початку задумувався як пропагандистський, пише сам О. Кошиць, зазначивши, що «подорож ця мусіла бути пропагандивною у зв’язку з національним державним відродженням України» [112, с. 90].

Спочатку була низка успішних концертів колективу у Чехії, про що написав невелику книгу під назвою «Українська республіканська капела» («*Ukrajinská republikánská kapela*») видатний чеський музиколог, історик та літературознавець, у ті роки член Чеської академії наук і мистецтв Зденек Неєдли. Сам О. Кошиць наголошував на тому, що це був «перший голос закордонного авторитетного критика про нашу пісню, музичну культуру, зокрема про хоровий спів» [112, с. 54].

Після виступів у Чехії, С. Петлюра у листі до голови українського представництва на Паризькій мирній конференції Михайла Тишкевича писав про важливість виступу Української Республіканської Капели у Парижі, адже вона у Празі «творила фурор і багатьох москвофілів перетворила в українців» [182, с. 12]. Саме тому, на думку очільника УНР, капела повинна була дати низку концертів у столиці Франції, адже на так звану Мирну конференцію (січень 1919 р.) прибула велика кількість впливових світових політиків для обговорення питання післявоєнної ситуації на політичній карті Європи. Виступ хору сприймався шовіністично настроєними проросійськими колами як

політична акція, тому вони, використовуючи різноманітні засоби пропаганди, намагалися зірвати його концерти в Парижі.

С. Петлюра, намагаючись заручитися підтримкою західних лідерів у боротьбі проти більшовизму, відстоюючи українські національні інтереси, через обмежені військово-політичні можливості покладався на «мистецький арсенал УНР» [там само]. Як зазначає Т. Пересунько, завданням нової «культурної», «закордонної армії» С. Петлюри було спростувати російську дезінформацію у європейському просторі «і заявити на весь голос, що Україна — не Росія і український народ з його прадавньою національною культурою має право на окремішне культурне й політичне існування», а засобом «переконання обрано українську пісню». Саме вона, за висловленням дослідниці, «як мистецький документ політичної історії України, ставала інструментом “Soft Power” УНР, чи радше її “Song Power”» [там само].

Українська Республіканська Капела з концертами відвідала Чехословаччину, Австрію, Швейцарію, Францію, Нідерланди, Велику Британію, Німеччину, Польщу, Іспанію, США, Мексику, Аргентину, Уругвай, Бразилію, Канаду та Кубу. Вже після генеральної репетиції капели у Празі газета «*Venkov*» випустила рецензію із заголовком «*Veni, vidi, vici*» («Прийшов, побачив, переміг») [112, с. 53-54]. А З. Неєдли настільки захопився співом українців, що, за словами О. Кошиця, не пропускав жодного виступу капели і їздив разом із дружиною та двома дітьми по всіх містах Чехії, де проходили її концерти [112, с. 53]. Йдеться про такі міста, як Брно, Хрудім, Млада-Болеслав, Пільзно, Турнов та інші.

Завдяки діяльності Української Республіканської Капели «усе українське стало модним у Празі» [112, с. 54], а українців почали ідентифікувати як окрему націю. Так, чеський диригент та композитор Ярослав Кржичка визнавав, що, чехи через недостатню обізнаність «тяжко кривдили» українців, об'єднуючи їх з російським народом. «Саме наше бажання “Велкого Руска” є слабим аргументом проти природи цілого українського народу. <...> Як і усе інше,

відмінного є в них і їх пісня (відмінне від росіян — Н. Г.), а як треба її співати, то це показали нам тепер українці самі» [там само]. Я. Кржичка в своїй критиці на концерти капели писав, що найбільше його захоплював ідеальний стрій та чистота інтонування, абсолютне ансамблеве злиття усіх голосів і їх особлива тембральність. Щодо диригента, то йому, як і очолюваному ним колективу, був властивий «мистецький абсолютизм» [112, с. 61-62]. На міжнародного слухача справляла враження не лише краса української пісні і її майстерне виконання, а й національне вбрання виконавців та, як слушно зауважує М. Головащенко, висока культура поведінки на сцені диригента і його хористів [53, с. 9].

В Австрії Республіканська Капела гастролювала з 20 липня по 8 жовтня 1919 р., відвідавши Відень, Інсбрук та Баден. Хор окремо виступав для українських військовополонених у Відні та проводив благодійні акції з метою зборів коштів для австрійської молоді. В цей час одна з австрійських газет писала, що «Українське Міністерство культури й мистецтв сфокусувало свою діяльність у молодій державі на хоровому співі як засобі політичної пропаганди <...>, культурна зрілість України має стати для світу легітимізацією її політичної незалежності» [182, с. 38]. Сам хор у цій статті порівнюється із однією родиною, яка хоровим мистецтвом служить політичним ідеалам своєї Батьківщини [там само].

Концертуючи Швейцарією (10 жовтня — 1 листопада 1919 р.), колектив виступав у Берні, Цюриху, Базелі, Женеві та Лозанні, а також збирав пожертви для Спілки швейцарських інвалідів іноземного походження. Т. Пересунько стверджує, що ці хорові концерти у Швейцарії згуртували українців, адже їх відвідали відомі українські культурні та громадські діячі: Дмитро Донцов, Павло Чижевський, Михайло Лозинський та інші [182, с. 45]. Показово, що афіша концертів Української Республіканської Капели надрукована на жовто-блакитному фоні, а в програмі були український та швейцарський національні гімни [182, с. 47]. Швейцарська газета «*Tribune de Geneve*» резюмувала, що спів українців є прикладом однієї з найдієвіших пропаганд, адже, «у той час, як молода республіка бореться в заддушних обіймах Денікіна і більшовиків, її уряд

намагається довести право на самостійне життя, на власну національну культуру <...> . Цей спів-пісня є найкращою мовою 40-мільйонного народу, який не хоче ні більшовизму, ні царизму, а бажає управляти своєю державою самостійно» [182, с. 50]. О. Кошиць у своїх мемуарах зазначив, що європейський тріумф капели почався саме з концерту в Базелі, а рецензенти дали оцінку колективу як новому явищу в мистецтві та досконалому музичному інструментові, насамперед органіві, з якого диригент з притаманним для нього артистизмом видобував досконалі звуки [112, с. 101-102].

Щодо побудови концертної програми Капели, то вона була узгоджена ще в Києві і її основу складали твори М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича та самого О. Кошиця. Йдеться насамперед не про оригінальні авторські хорові композиції згаданих композиторів, а про обробки народних пісень. Тобто, у завдання колективу не входило пропагувати творчість українських митців, а продемонструвати світові красу української народної пісні, яка на той час була вже майстерно ними оброблена. Не випадково З. Неєдли у своїй брошурі про виступи Республіканської Капели писав, що українські композитори володіють особливим даром обробки народної пісні, а українська музика «може найбільше похвалитись перед іншими народами, бо ніхто з них не має композицій подібного роду і такої цінності» [112, с. 67].

Водночас у своїх спогадах О. Кошиць зазначив, що не всяка народна пісня підходить для виконання на сцені, ба більше, у різних країнах смаки публіки відрізняються, тому програми концертів дуже часто узгоджувались вже перед самими виступами, при цьому незмінною завжди залишалась її основа. Вона, як правило, складалась з трьох хорових відділів, а поміж ними були виступи солістів. У першому відділі виконувались канти, другому — колядки та щедрівки, третьому — народні пісні. Ці жанри подавались в обробці М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Яциневича, М. Леонтовича, В. Ступницького, Ф. Колесси, В. Барвінського, О. Кошиця [173, с. 80]. М. Чайківський також говорить про тричастинний концерт, проте зауважує, що у першій частині звучали колядки й щедрівки або «вінок» «Веснянок» М. Лисенка, у другій —

народні колядки та щедрівки, релігійні канти, третій — світські народні пісні. Як стверджує М. Чайківський окрім «Щедрика» М. Леонтовича постійно виконувалася його «Пряля», яка в епізодах у динаміці *pp* зачаровувала слухачів. «Ці “піанісимо були найсильнішою зброєю диригента Кошиця» [232, с. 131]. Не випадково З. Неєдли пише про «Прялю» як пісню з «особистим конкретним характером», що являє наче «світ у собі», адже М. Леонтович у цій обробці «виявив такий сильний баладний характер [112, с. 68]. У газеті «*Wiener Morgenzeitung*» було зазначено, що виконання капелою народних пісень мало велику етнографічну цінність і викликало «національні почуття» [182, с. 38], а Хуго Фляйшер звернув увагу на взаємозв'язок української пісенності з національним характером українців [182, с. 39].

Зі спогадів П. Зайцева, на концерті Української Республіканської Капели в Берліні найбільш вражаючими для публіки були кант «Ой, когда, когда Страшный Суд приближается» та народна балада «Запалили сосну» [80, с. 83]. П. Щуровська, описуючи О. Кошиця, зазначає, що він започаткував нову хорову добу, відкривши «новий напрям у хоровому мистецтві» не лише українському, а й світовому [247, с. 110]. Йдеться про те, що до цього вершиною майстерності хорового виконавства вважався абсолютно вирівняний звук всіх хорових партій, а О. Кошиць пропонує інший вектор мислення, відповідно до якого хорова тканина наближається до «оркестрового звучання». Диригент «розглядав хоровий ансамбль як співзвуччя оркестрове», де кожна партія (залежно від драматургії твору) може виконувати роль окремих інструментів. Це давало можливість яскраво виділити контрапунктичні мелодії композицій, розширити виконавський потенціал хору, що так дивувало і захоплювало європейську та американську публіку [там само]. Про це, зокрема, писала празька газета «*Venkov*» у вже згадуваній вище рецензії «*Veni, vidi, vici*». В ній відзначалося особливе «металеве» звучання басової групи хору, що наслідувала інструментальний супровід та часом нагадувала звучання органу [112, с. 52-53].

М. Грушевський, спостерігаючи за культурною місією українських співаків зауважував: “Я не музикант і не уявляв собі, що наша пісня може робити таке сильне враження на чужинців. Визнаю, що така подорож нашого хору цілком себе оправдовує” [182, с. 21]. А С. Петлюра у листі до Української Республіканської Капели за 18 вересня 1919 р. з вдячністю констатував, що важка, проте надзвичайно ідейна та потрібна праця колективу «буде записана на сторінках історії нашого державного й культурного будівництва» [182, с. 43].

О. Кошиць, перебуваючи у США, як диригент співпрацював із семи українськими хорами (відомі під назвою «Сімка»), що базувались поблизу Нью-Йорка. Хорова композиторська творчість також була дуже цікавою американцям, про що свідчить той факт, що 1933 р. фірмою «*Wittmarc'n'son*» англійською мовою було видано обробки українських народних пісень (42) О. Кошиця [217, с. 172]. Ці твори та концертна діяльність українських хорів, зокрема Української Республіканської Капели, на думку М. Головаценка, вплинули на хорову культуру США і дали поштовх для розвитку хорового співу *a cappella*, який до цього там не був поширений [53, с. 12]. Деякі твори з репертуару капели, зокрема, мелодія колискової «Ой ходить сон» в обробці В. Барвінського стала інтонаційною основою колискової Клари з опери «Поргі і Бесс» Джорджа Гершвіна, а «Щедрик» М. Леонтовича — музичним символом американського, а в наш час і європейського Різдва.

О. Кошиць продовжував плекати українські хорові традиції, викладаючи з 1941 р. хорове диригування (також теорію та історію музики) на диригентсько-вчительських курсах у Вінніпегу за ініціативи П. Маценка. В пам'ять про видатного диригента українською громадськістю у Вінніпезі в 1945 р. було організовано хор молоді, який у 1967 р. отримав назву імені О. Кошиця. Диригент на ниві хормейстерської справи мав також своїх послідовників. Деякі хористи, покинувши капелу з різних причин, організовували власні хори. Так, П. Щуровська, диригентський хист якої

відзначає Катерина Антонович у своїх спогадах про О. Кошиця, створила хор у Чехословаччині і успішно з ним концертувала [4, с. 49].

Слід зазначити, що жоден з українських хорів, організованих диригентами-емігрантами в Європі та США у першій половині ХХ ст. не мав такого успіху і популярності, як виступи Української Республіканської Капели, концерти якої відвідували не лише пересічні слухачі, а й члени європейських королівських родин, аристократична верхівка та навіть очільники деяких держав. Водночас не можна оминати увагою діяльність інших хорових колективів, зокрема, Українського хору Дмитра Котка, місія якого була надзвичайно важливою, враховуючи складну геополітичну ситуацію, у якій опинився український народ після Першої світової війни, будучи поділеним між кількома державами [209, с. 7]. Попри заборони керуючих органів влади, відсутність відповідної матеріальної бази, «свідомість свого покликання служити рідному народові та його культурі, нести під сільську стріху і в робітничу оселю засобами співочого мистецтва слово правди і будити віру у воскресіння української держави додавала співакам хору <...> сили й натхнення хоч піснею виборювати українцям рівного з усіма цивілізованими народами права під сонцем» [там само]. Український хор Д. Котка упродовж 20-30-х рр. ХХ ст. давав концерти у багатьох містах і селах Галичини, виступав у Польщі та Німеччині.

Історія формування колективу є доволі цікавою і довготривалою. Д. Котко, перебуваючи у польському полоні, в м. Ланцут організував чоловічий хор, який згодом (після переведення табору військовополонених на територію Познаньського воєводства) поповнив і жіночими голосами. Таким чином, диригент, зібравши понад сотню виконавців, створив мішаний хор. Початкові виступи колективу відбувалися у згаданому вище таборі, та, завдяки тому, що вони швидко набирали популярності (навіть серед поляків) і з великим пієтетом сприймалися публікою, їм дозволили проводити концерти по сусідніх містах Польщі, але поки не в повному складі, а невеликими ансамблями. С. Стельмащук пише, що репертуар українських співаків тоді складали колядки

та щедрівки, а також твори О. Кошиця («Ой на горі пшениченька», «На вулиці скрипка грає»), К. Стеценка («Сон»), М. Леонтовича («Щедрик», «Ой зійшла зоря», «Ой з-за гори кам'яної», «Дударик»), Г. Давидовського («Бандура») [209, с. 13].

У 1921 р., коли табір військовополонених перебував у м. Стшалково, Д. Котко знову організовує чоловічий хор, до концертної програми якого вже включає твори галицьких композиторів, зокрема «Воєнні квартети», «Було колись в Україні» Ф. Колесси та «Гуляли» й «Золоті зорі» О. Нижанківського. Окрім цього розучувались «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, «Вітер повіває», «Та болять ручки» О. Кошиця, «Бурлака», «Прометей» К. Стеценка. Цікавим є той факт, що Кошиць, який у цей час разом з Українською Республіканською Капелою концертував у Берліні, довідавшись про хор Д. Котка, приїхав у Стшалково, щоб набрати українських співаків для своєї капели. Д. Котко допоміг йому в цьому, але адміністрація табору не дозволила виїзд українців до Німеччини. Вдалося нелегально вивезти лише декількох осіб [209, с. 14].

Після ліквідації польською владою таборів для інтермінованих у 1922 р. Д. Котко продовжив хорову справу, даючи концерти по містах і селах Поморського, Гурно-Сльонзького та Познанського воєводств Польщі. С. Стельмашук, цитуючи одного з учасників хору, пише про ті враження, які викликав колектив до та після виступу. Йдеться про випадок, коли українці побували на репетиції Познанського народного хору під керівництвом Фелікса Новов'єйського. У знак подяки за почутий спів, один з адміністраторів українського колективу Олександр Тимченко запропонував послухати натомість хор Д. Котка. Проте поляки поставилися до цього доволі скептично: «Як там можуть співати так бідно одягнені люди?» [209, с. 16]. Але після виконання українцями акапельного твору «Сонце заходить» Д. Роздольського в залі запала тиша, яку лише через деякий час зірвав шквал оплесків, за чим послідував спів ще чотирьох творів. Після цього Ф. Новов'єйський звернувся до своїх хористів із такими словами: «Ви бачите перед собою людей, що

знаходяться далеко від своєї батьківщини, ви чули їх спів, отож вони й тут, на чужині, не забули своєї пісні, яку створив їх народ, вони і тут не перестали любити її. Учімося ж від них як треба співати і любити свою пісню» [там само].

Виступи хору у Львові супроджувалися схвальною критикою Ф. Колесси та С. Людкевича. Останній стверджував, що «Український хор Дмитра Котка став сенсацією дня, що будить великий інтерес серед широких мас і навіть музичних сфер, та удостоївся уже многих голосів ентузіастичних похвал і признання у рецензіях <...>. Ідеальне зіспівання хору проявляється особливо у виконанню характеристичних народних жанрів, які виходять без застереження взірцево під оглядом дикції, ритміки, а в парі із дискретними, майже незамітними рухами диригента роблять особливе вражіння не тільки для слуху, але й для зору» [209, с. 18-19]. Ф. Колесса порівнював звучання хору зі звучанням фортепіано або органу, а також відзначав, що хористи співають усе напам'ять, при цьому «фразують і деклямують знаменито, зі всіма відтінками в динаміці» [там само].

В. Паздрій слушно зауважує, що у 20-х рр. ХХ ст. «Український наддніпрянський хор» в умовах політичного, національно-культурного гноблення відіграв велику консолідуючу роль серед української громадськості, став речником національної гідності. «Жменька здруженого гурту співаків-ентузіастів постала як сіяч всеукраїнського єднання» [176, с. 52].

У роботі побіжно розглянуто концертну діяльність лише двох хорових колективів, що опинилися в еміграції, а загалом, явище української культурної еміграції першої третини ХХ ст. є достатньо складним і зумовлене передусім політичними та культурними обставинами. Не випадково Т. Цимбал пропонує декілька філософських дефініцій цього поняття, сприймаючи еміграцію не тільки як «буття-для-себе», але і «як максимальну повноту буття людини, самоактуалізацію та самореалізацію всіх її сутнісних сил, можливостей, здібностей, смислів культури, цілей та цінностей» [229, с. 19]. Українські, як і німецькі емігранти (про це було сказано вище) поза батьківщиною

організовували хори і де б не були, вони завжди приносили з собою українську пісню. Це, насамперед, задовольняло їх мистецькі потреби, а комунікація в межах хорового колективу посилювала відчуття спільності та єдності за межами України. Але з іншого боку, притаманний національно-орієнтованій мистецькій інтелігенції традиціоналізм, став однією з причин її маргіналізації у нових умовах існування. Проблему підпорядкування творчої особистості певній групі порушує У. Граб у праці, присвяченій питанням українського еміграційного музикознавства середини й другої половини ХХ ст. Як доказ, вона цитує окремі міркування видатного музикознавця А. Ольховського стосовно еміграційних перспектив розвитку української музики. Якщо на батьківщині, як стверджує А. Ольховський, музику перетворено в прикладний засіб пропаганди, то на еміграції панує рівень побутовізму: «тут лунає українська пісня (інвазія “репрезентативних” хорів), що вичерпується, на жаль, десятком назв, які ось уже протягом майже століття складають основний репертуар хорів (знову і знову обробка Лисенка, Леонтовича, Стеценка)» [59, с. 143].

Важливим також є фактор, стрижнем якого вважається ставлення особистості до культури країни виходу. Йдеться про усвідомлення її надзвичайної цінності, звідси — ідентифікація себе винятково з рідною культурою. У цьому випадку емігрант вважає себе її охоронцем, суттєво ускладнюючи процес своєї асиміляції. Це так звана ностальгійна модель, коли емігрантська особистість чи група людей, противлячись процесам асиміляції, намагається у нових культурних умовах зберігати власне національне начало. Не випадково вокально-хорова музика у ХХ ст. мала значні переваги над іншими жанрами у творчості композиторів української еміграції. Тому митці, які мали дещо інші жанрові пріоритети і у своїй творчості надавали перевагу камерно-інструментальній (струнні квартети) та симфонічній музиці, відчували деяку байдужість до себе і своїх творів з боку місцевої української громади, про що в одній зі своїх статей пише музикознавець В. Витвицький. Напрошується висновок, що інклюзія митця-емігранта у діаспорне середовище залежала

навіть від жанрового канону, який ця громада встановила для себе та ідентифікувала як найвищий прояв втраченого «національного».

### Висновки до розділу 3

Українська музична культура, починаючи з другої половини XIX ст., позначена інтенсивним розвитком хорового руху, зумовленого активною діяльністю громадсько-культурних організацій, важливим аспектом діяльності яких була організація мистецьких заходів, зокрема хорових концертів. Вокально-хорова музика набуває особливого значення, стаючи вагомим чинником формування національного композиторського жанрового канону другої половини XIX — початку XX ст. Домінування хорової музики в ієрархії жанрів пов'язане із західноєвропейськими тенденціями (хорові рухи в Австрії та Німеччині), діяльністю в Україні різноманітних хорових товариств, в тому числі угруповань на зразок австро-німецьких «*Liedertafel*», організацією урочистостей з метою відзначення ювілейних дат, вшанування річниць з дня народження та смерті видатних діячів української національної культури, що передбачало обов'язкову участь у цих заходах хорових колективів. Це, а також народницька ідеологія, спонукали композиторів створювати саме хорові композиції, що відповідало запиту тогочасного суспільства.

У період націєтворчих процесів, що активізувалися в українському культурному просторі з середини XIX ст., вокально-хоровий жанр утвердився як форма вираження колективної історичної пам'яті. У цей час помітно зростає роль світських жанрів хорової музики, серед яких особливе місце посідають кантати, гімни, лідертафельні пісні та обробки народних пісень.

Вагоме значення у розвитку української національної музичної культури, зокрема хорової, має діяльність М. Лисенка як одного із представників Київської громади, композитора, збирача фольклору, керівника хорів,

організатора концертного життя. Його послідовниками були П. Демуцький, Я. Яциневич, О. Кошиць, К. Стеценко, М. Леонтович.

Організація та концертна діяльність хорових колективів, зокрема Української Республіканської Капели під орудою О. Кошиця та Українського хору Д. Котка, засвідчує той факт, що хорове мистецтво відіграє важливу роль не лише у формуванні національної самосвідомості українського народу, а й виступає «інструментом» культурної дипломатії, репрезентуючи українську державу, самобутність її культури на міжнародному рівні.

У контексті еміграційного середовища хоровий спів українців виконував функцію важливого чинника збереження національної ідентичності й культурної спадщини, а також фактору, що сприяв самореалізації і консолідації емігрантських громад, формуванню спільних цінностей та зміцненню зв'язків між поколіннями.

## ВИСНОВКИ

Осмислення ролі хорового співу у процесі національної самоідентифікації українців охоплює велике коло питань, тому спроба дати на них відповідь стала першочерговим завданням цього дослідження. Концептуальною базою дисертації є праці з музикознавства, історії, теорії ментальності, філософії, культурної антропології, літературознавства, психології. З метою глибшого усвідомлення ступеня розробленості хорової проблематики в сучасному українському музикознавстві було здійснено огляд наукових робіт із зазначеної тематики, що дозволило зробити висновки про її важливість у науковому музикознавчому дискурсі. При цьому зауважено, що у переважній більшості публікацій можна спостерегти наявність тези про домінантну роль хорового співу в житті і культурі українського народу. Однак відсутність окремого комплексного дослідження, присвяченого впливу хорового співу на процес української національної самоідентифікації, вкотре переконує у важливості та актуальності пропонованої роботи.

Хоровий спів у дисертаційному дослідженні розглядався як культурний феномен, символ українськості, виразник національних ідей, втілення української колективної свідомості, частина життя та побуту народу. Адже він мав сакральне значення, супроводжуючи народні та релігійні обряди, був і залишається репрезентантом української професійної музики у світовому культурному просторі.

Для глибшого усвідомлення тяжіння українців до хорового співу в роботі були порушені питання, пов'язані з проблематикою національної ментальності, оскільки в корінні феномену української хорової культури закладене колективне начало. Виявлено, що одним із проявів української ментальності є схильність до малих форм організації, до перебування у групі. Це сформувало відповідний світогляд і реакції українців на навколишній світ. Було виділено символіко-тематичний ряд архетипів української ментальності (за

С. Кримським), а також зазначено, що ментальність, як засіб інтеграції народу в єдине ціле, є складовою національної ідентичності.

На підставі цього зроблено висновки, що хоровий спів через колективну виконавську діяльність впливає на процес конструювання національної ідентичності, адже хорове мистецтво стало засобом «самовідродження, самопоказу» українського народу, сприяло усвідомленню українців себе як нації.

Було простежено тенденції історичного розвитку української хорової культури в контексті тріади національних архетипів *Дому — Поля — Храму*. Зауважено, що кожен з архетипів, запропонованої філософом С. Кримським тріади, є безпосередньо пов'язаним з українським гуртовим співом. Цей зв'язок реалізувався через народні звичаї та обряди, характерною рисою яких з давніх часів було спільне музикування. Народні пісні творилися як поодинокими співаками, так і гуртом під час вечорниць, весіль, родинних свят, робіт у полі та у домі. Саме в надрах гуртового співу сформувалося українське народне багатоголосся. Особливе місце в українському фольклорі посідають козацькі похідні пісні, які з'явилися у середині XVII століття в період активного національно-визвольного руху. У другій половині XIX століття, коли викристалізувався романтичний канон української музики, козацькі похідні пісні стали невід'ємною складовою національного композиторського музичного мовлення.

У роботі наголошено, що велику консолідуючу роль в українському суспільстві на межі XVI — XVII століть відіграло усталення засад професійного багатоголосого співу, однією з найважливіших причин запровадження якого стала боротьба православних братств з католицизмом, пропаганда якого здійснювалась і через костьольну музику. Її висока художня вартість, поліфонічне багатство та правильна гармонія, використання органу в богослужінні — це ті переваги, які вона мала перед тогочасною українською церковною музикою. Тому у цих релігійних та культурних протистояннях

важлива роль була відведена хоровому співу, в якому були прищеплені елементи західноєвропейської культури, її форми.

Зазначено, що вже у XVII ст. позитивний «образ українців для світу» формувався, зокрема, й через музичну складову, оскільки церковний багатоголосий спів став одним із засобів їх національної самоідентифікації. Високий рівень розвитку тогочасного українського хорового мистецтва підготував його «золоту добу», пов'язану з іменами Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, Артемія Веделя. Незважаючи на те, що згадані вище композитори змушені були працювати на користь імперської, так званої великоруської культури, вони залишалися носіями української культури і хорової виконавської традиції. Ба більше, ці музиканти справили надзвичайно вагомий вплив на подальший розвиток українського музичного мистецтва, а Д. Бортнянський став «стрижнем, центральною фігурою» галицького культурного канону першої половини XIX століття.

«Хорова основа» українського суспільства стала конкретною реальністю в культурно-політичному житті Перемишля кінця 1820-х років, оскільки, завдячуючи успішній виконавській діяльності кафедрального церковного хору, репертуар якого складали переважно твори Д. Бортнянського, в очах не лише поляків і німців, а й українців почав зростати престиж греко-католицької церкви, що стало поштовхом до їх повернення у свою конфесію. Надалі це призвело до усвідомлення ними власної релігійної та національної ідентичності. Послідовниками Д. Бортнянського в галицькій музичній культурі стали чеські музиканти А. Нанке й В. Серсавій, а також українці М. Вербицький та І. Лаврівський. Не випадково С. Людкевич вважав М. Вербицького найкращим виразником національних змагань і думок у Галичині в 40 — 70-х роках XIX століття. У цьому контексті також проаналізовано літургійну творчість І. Лаврівського, який формально будучи належним до перемишльської доби, водночас репрезентував уже нову перехідну епоху в музичній культурі Галичини.

У дисертації розглядалися європейські передумови діяльності громадсько-культурних і хорових товариств у Галичині. При цьому зазначено, що активний хоровий рух не є ексклюзивною ознакою лише української музичної культури романтичної доби, позаяк вже з перших десятиліть ХІХ ст. він набув значного поширення в країнах Західної Європи, зокрема у Німеччині та Австрії, де формування чоловічих хорів стало своєрідним народним рухом і осердям культурного націєтворення. Акцентовано, що поява у першій половині ХІХ ст. у Німеччині та Австрії великої кількості хорових товариств стимулювала багатьох тогочасних композиторів на написання акапельних пісень для чоловічих хорів, переважно патріотичного змісту.

Констатовано, що початком активного хорового руху в Галичині вважається 1848 рік — час революцій у Європі, відомих під назвою «весна народів», адже саме тоді з'явилася потреба в піснях, які б сприяли піднесенню патріотичного духу. Діяльність більшості галицьких просвітницьких і хорових товариств другої половини ХІХ ст. пов'язана з іменем А. Вахнянина, який, будучи відомим політичним діячем, дуже добре усвідомлював важливість хорового співу у процесах націєтворення.

Однією з нових українських національних традицій у Галичині стало щорічне вшанування пам'яті видатних діячів української культури. Найважливішим у ланцюгу відзначення ювілейних дат було вшанування роковин з дня народження і смерті Т. Шевченка. Шевченківські концерти, у яких важливе місце посідала хорова музика, почали масово проводитись з 1861 р. і стали активною складовою нового національного руху, зорієнтованого на світську культурну традицію.

Паралельно розглядався хоровий рух у Наддніпрянській Україні в 1860 — 1900-х роках. Зауважено незаперечний вплив Київської громади на розвиток національної культури, зокрема драматичного та музичного театру. Саме громадівці започаткували у Києві традицію літературно-музичних вечорів, велика заслуга у проведенні яких належала М. Лисенкові. Зазначено, що саме

М. Лисенко об'єднав у єдиному творчому стремлінні національно свідомих українців, створивши у 1860 році український хор, який вже в січні 1861 року під орудою композитора виступив з концертною програмою, що складалася виключно з українських пісень. Лисенкові хорові подорожі по Україні, що започаткувалися у 1893 році, пропагували національне музичне мистецтво серед широких верств українського населення. Окрім того, це був свідомий і потужний акт українізації зросійщених українських міст. Світоглядні та естетичні переконання М. Лисенка щодо організаційної, хормейстерської та композиторської діяльності поділяли його послідовники: К. Стеценко, О. Кошиць, П. Демуцький та Я. Яциневич, які допомагали йому у диригентській роботі.

Наголошено на тому, що хорова музика стала жанровою детермінантою національного композиторського канону другої половини XIX — початку XX ст. До написання вокальних і хорових творів композиторів спонукали шевченківські концерти й діяльність в останній чверті XIX — початку XX ст. численних хорових колективів, які відчували нестачу національного музичного репертуару. Це, однаковою мірою, стосувалося як мистецького життя Галичини, так і Наддніпрянської України. Було зазначено, що жанровий канон не є результатом спроможності композиторів писати у тих чи інших жанрах, а формується на основі суспільного запиту, коли існує чітка потреба суспільства у певних музичних жанрах. З метою виявлення характерних стильових ознак, притаманних українській хоровій музиці другої половини XIX — початку XX ст., було проаналізовано вибрані твори М. Вербицького, М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича.

У завершальному підрозділі дисертації предметом дослідження стала хорова діяльність української еміграції 1920-х рр. на прикладі концертної діяльності двох хорових колективів: хору Д. Котка та Української Республіканської Капели О. Кошиця, створеної у найскладніші дні існування уряду УНР. Її поява стала яскравим прикладом важливості і значущості хорового співу не лише у формуванні національної самосвідомості українців, а

й у світовій репрезентації української держави як такої. При цьому зауважено, що українські емігранти поза батьківщиною завжди організовували хори, оскільки це задовольняло їх мистецькі потреби і посилювало відчуття спільності та єдності за межами України.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта): колективна монографія / ред. і упоряд. О. М. Лігус. Київ: Видавництво Ліра-К, 2017. 220 с.
2. Антонович В. Б. Моя сповідь: Вибрані історичні та публіцистичні твори / упоряд. О. Тодійчук, В. Ульяновський. К.: Либідь, 1995. 816 с.
3. Антонович Д. Українська музика. Українська культура: лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. В. Ульяновська. К.: Либідь, 1993. С. 404-442.
4. Антонович К. З моїх споминів. Феномен Олександра Кошиця. К.: Музична Україна, 2007. С. 49-90.
5. Антонович М. *Musica sacra*: збірник статей з історії української церковної музики / ред. і упоряд. Ю. Ясіновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. 261 с.
6. Антонович М. Поліфонічна музика в українських церквах у добі Козаччини. INTREPIDO PASTORI. Науковий збірник на честь Блаженнішого Патріарха Йосифа в 40-ліття вступлення на галицький Престіл 1.11.1944. Рим, 1984. С. 595-612.
7. Антонович М. П'ятиголосна партесна літургія — свідок української музичної культури з доби до Бортнянського. Антонович М., Маценко П. П'ятиголосна партесна Служба Божа XVII ст. Вінніпег; Канада, 1979. С. 9-32.
8. Антонович М. Станислав Людкевич: композитор, музиколог. Львів: Veritas, 2007. 64 с.
9. Антонович М. Українські співаки на Московщині в 17 ст. Париж, 1961. 56 с.
10. Антонюк Н. Українське культурне життя в «Генеральній Губернії» (1939-1944). Львів, 1997. 230 с.

11. Арістов В. Українофіли: між державним і «національним». *Наукові записки*. Т. 104. Історичні науки. К.: Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2010. С. 19-23.
12. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко (життя і творчість). Київ: Музична Україна, 1992. 251 с.
13. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім.: К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. К.: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
14. Бажанський Порфирій, священник. Історія руского церковного п'янія. Львів: Типографія Ставропігійського Інститута, 1890. 8+86 с.
15. Батовська О. Сучасне академічне хорове мистецтво а саррелла як системний музично-виконавський феномен: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2019. 516 с.
16. Башняк Л. І. Місце та роль творчості Українських Січових Стрільців у розвитку національної культури України першої половини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2010. 186 с.
17. Белінченко Н. Українське народнопісенне багатоголосся як чинник хорового мислення Степана Дегтярьова та його сучасників. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 117. С. 110-126. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau\\_2016\\_117\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2016_117_9).
18. Бенч О. Виконавський фольклоризм в сучасній українській культурі. *Музикознавчі студії*: зб. ст. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2008. Вип. 19. С. 79-84.
19. Бенч-Шокало О. До питання про ментальну природу українського хорового співу. *Музикознавчі студії*: зб. ст. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. Вип. 16. С. 149-153.
20. Бенч О. Звичаєва традиція в українському хоровому співі. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль — К., 2009. № 2 (21). С. 121-129.

21. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. К.: «Дніпро», 2002. 664 с.
22. Бенч О. Творчість Порфирія Демущького, Василя Верховинця, Ярослава Барнича в контексті народного хорового виконавства. *Музичне мистецтво і культура: Наук. вісник ОДМА ім. А. Нежданової*. Одеса, 2009. Вип. 10. С. 9-18.
23. Бенч О. Традиція українського хорового співу. URL: [http://umo.edu.ua/images/content/institutes/imp/vydannya/visnyk\\_umo/pedagogika/5\\_2020/%D0%91%D0%B5%D0%BD%D1%87](http://umo.edu.ua/images/content/institutes/imp/vydannya/visnyk_umo/pedagogika/5_2020/%D0%91%D0%B5%D0%BD%D1%87).
24. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. К.: ред. журн. «Укр. Світ», 2002. 440 с.
25. Бермес І. Л. Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 4. С. 57-61.
26. Бермес І. Л. Український хоровий спів як соціокультурне явище. Дрогобич: Посвіт, 2019. 432 с.
27. Бермес І. Л. Хор у житті та творчості Миколи Леонтовича. URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/428/11428/23820-1?inline=1>.
28. Бермес І. Л. Хоровий спів і ментальність українців. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21-22. С. 319-324.
29. Бермес І. Л. Штрихи до «портрета» М. Лисенка-диригента (на основі спогадів і листів). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 3. С. 169-176.
30. Бодрова Т. Методика музичного навчання в Україні: ретроспективний огляд. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/37128/Teaching%20music%20methods%20in%20ukraine.pdf?sequence=1>.

31. Бондаренко А. Яків Яциневич — фундатор української духовної музики.  
URL: <https://uain.press/blogs/yakiv-yatsinech-fundator-ukrayinskoyi-duhovnoyi-muziki-1107698>.
32. Вахнянин А. Два реформатори церковного співу. *Артистичний вістник*, 1905. Зош. 1. С. 2-5.
33. Вербицька П. Культурна пам'ять як чинник конструювання ідентичності в умовах трансформації українського суспільства. *Historical and cultural studies*. 2018. Vol. 5, Num. 1. С. 15-22. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/hcs\\_2018\\_5\\_1\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/hcs_2018_5_1_5).
34. Вербицький М. О пінію музикальном. *Українська музика: наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*, 2015. Ч. 1-2. С. 23-27. Щоквартальник.
35. Витвицький В. Громадянська праця Миколи Лисенка. *Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика* / ред. Л. Лехник. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. С. 46-49.
36. Витвицький В. Дмитро Степанович Бортнянський. *Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика* / ред. Л. Лехник. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. С. 201-203.
37. Витвицький В. Колядки і щедрівки. *Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика* / ред. Л. Лехник. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. С. 88-89.
38. Витвицький В. Музичне життя Галичини. *Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика* / ред. Л. Лехник. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. С. 35-38.
39. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття. Перемишль, 2004. 157 с.
40. Витвицький В. Українська хорова культура. *Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика* / ред. Л. Лехник. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. С. 120-130.
41. Візниця Ю. Національна ментальність та риси її українського виміру. *Український соціум*, 2 (33). 2010. С. 13-19. URL: <https://ukr->

[socium.org.ua/wp-content/uploads/2010/04/13-19\\_no-2\\_vol-33\\_2010\\_UKR.pdf](http://socium.org.ua/wp-content/uploads/2010/04/13-19_no-2_vol-33_2010_UKR.pdf).

42. Возняк М. Як пробудилося українське народне життя в Галичині за Австрії. Львів: З друкарні видавничої спілки «Діло», 1924. 180 с.
43. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис у 2 т. Мюнхен, 1958. Т. 1. 308 с.
44. Гегель Г. В. Ф. Феноменологія духу / пер. з нім. П. Таращук; наук. ред. пер. Ю. Кушаков. К.: В-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 548 с.
45. Герасимова-Персидська Н. О. Дилецький Микола Павлович. URL: <http://ukrmusic.poetryclub.com.ua/metrs.php?id=59&type=biogr>.
46. Герасимова-Персидська Н. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII — XVIII ст. Українське музикознавство. К.: Музична Україна, 1971. Вип. 6. С. 58-72.
47. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. К.: Муз. Україна, 1978. 182 с.
48. Гердер Й. Г. Ідеї до філософії історії людства / пер. з нім. О. Ю. Антоненко. Київ: Юніверс, 2001. 472 с.
49. Герега М. Стрілецька пісня в інструментальній музиці для фортепіано (на прикладі «Варіацій» О. Герасименко). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 30-31. Ч. II. С. 151-155.
50. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня. Варшава — Київ, 1994. 185 с.
51. Гобсбаум Е. Вступ. *Винайдення традиції* / за ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера; пер. з англ. М. Климчука. Вид. 2-ге. Київ: Ніка-Центр, 2010. С. 12-28.
52. Гобсбаум Е. Масове традицієтворення: Європа, 1870-1914. Винайдення традиції. К.: Ніка-Центр, 2010. С. 303-352.
53. Головащенко М. Світова слава лицаря української пісні. Феномен Олександра Кошиця. К.: Музична Україна, 2007. С. 7-16.

54. Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX — початок XX ст.). Львів: Сполом, 2009. 232 с.
55. Горбатенко В. Самоврядні потенції української ментальності. Мала енциклопедія етнодержавництва. К.: Генеза, Довіра, 1996. 942 с.
56. Гордійчук М. Микола Леонтович. К.: Музична Україна, 1972. 55 с.
57. Гордієнко М. Національна традиція як основа політичної доктрини консерватизму. Укр. нац. ідея: реалії та перспективи розвитку. 2007. Вип. 19. С. 3-10.
58. Граб У. «Король регентів» Яків Калішевський (1856 — 1923) в українській хоровій культурі: спадкоємність вокально-хорової традиції. *Українська музика*: наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2025. Ч. 1 (52). С. 31-38. Щоквартальник.
59. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть: монографія. Львів: В-во УКУ, 2019. 456 с.
60. Гринишин М. Арканове коло: Спогади. К.: Юніверс, 2007. 192 с.
61. Грица С. Історичні пісні. Історія української музики в 6 т. Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. С. 60-69.
62. Грінченко М. Вибране. Київ, 1959. 529 с.
63. Грінченко М. Історія української музики. Нью-Йорк, 1961. 192 с.
64. Грушевський М. Історія української літератури: у 6 т. Т. 1. Київ: Либідь, 1993. 608 с.
65. Гулеско І. Національний хоровий стиль. Харків: ХДІК, 1994. 108 с.
66. Гулеско І. Сучасна хорова Шевченкіана. Теорет. та практ. питання культурології. Мелітополь, 2003. Вип. 13. Ч. 2. С. 3-16.
67. Гундорова Т. І. Якщо не я, то хто. Мюнхен, 2015. 112 с.
68. Гусарчук Т. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох: монографія. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 768 с.

69. Дальгауз К. Романтизм і бідермаєр. Про характеристику доби реставрації в історії музики. *Праці музикознавчої комісії НТШ* / пер. з нім. З. Жмуркевич. Львів, 2014. Т. CCLXVII. С. 377-393.
70. Демуцький П. Автобіографія. Етнографічний вісник. Кн. 6. К.: Українська Академія Наук, 1928. С. XXVII — XXXIV.
71. Демчук Р. Ідентифікаційні поняття культурології. Культурологія: Могилянська школа: колективна монографія / наук. ред. та упоряд. М. А. Собуцький, Д. О. Король, Ю. В. Джулай. К.: Олег Філюк, 2018. С. 9-45.
72. Демчук Р. Ментальність як ідентифікаційне поняття у матриці української культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. жур. / гол. ред. В. Д. Шульгіна. Київ: Міленіум, 2017. № 1. С. 28-33.
73. Драганчук В. Відображення національної ментальності у сучасній хоровій музиці на основі трансформованої української пісенності. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2012. № 2. С. 49-53.
74. Драганчук В. М. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії*: наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Л.: Сполом, 2008. Вип. 18. С. 11-18.
75. Драгоманов М. Австро-руські спомини (1867 — 1877). Ч. 1. Львів, 1889. 456 с.
76. Драгомирецька О. Творчість Анатолія Авдієвського в контексті української хорової культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2016. 206 с.
77. Житецький І. Київська громада за 60-х років. Науковий двохмісячник українознавства. К., 1928. Кн. 1. С. 91-125.

78. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст. Київ: Основи, 1993. 126 с.
79. Загайкевич М. Михайло Вербицький: сторінки життя і творчості. Львів: Місіонер, 1998. 148 с.
80. Зайцев П. Велетень духу, пісень дивних чарівник. (З «Фільми спогадів»). Феномен Олександра Кошиця. К.: Музична Україна, 2007. С. 82-93.
81. Захарчук О. Пісенна творчість Українських Січових Стрільців. *Українська музика: наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*, 2020. Ч. 4 (38). С. 85-86. Щоквартальник.
82. Іваницький А. Український музичний фольклор: підруч. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 3-є вид. доп. Вінниця: Нова книга, 2004. 320 с.
83. Історія української музики: у 6 т. Т. 2: XIX століття. Київ, 2009. 798 с.
84. Історія української музики: у 6 т. Т. 2: Друга половина XIX ст. Київ, 1989. 458 с.
85. Історія української музики: у 6 т. Т. 3. Кінець XIX — початок XX ст. Київ, 1990. 421 с.
86. Йолон П. Обриси ментальності та її суб'єкта. Проблеми теорії ментальності. К.: Наук. думка, 2006. С. 372-403.
87. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2013. 1164 с.
88. Картунов О. В. Вступ до етнополітології: науково-навчальний посібник. Київ, 1999. 300 с.
89. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
90. Кашаюк В. Вербицький і Лисенко: романтична візія українства у концептуальній символічності «Заповітів». URL: <http://95.217.214.133/bitstream/123456789/27177/4/287-299.pdf>.

91. Кеннедайн Д. Контекст, виконання і значення ритуалів: британська монархія і «винайдення традиції у 1820-1977
92. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному наświetленні: в 3 т. Т. 1: Зимовий цикл. Вінніпег, 1964. 154 с.
93. Кияновська Л. Бортнянський, Чайковський, Стравінський — три рівні прояву українського ментального коду. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв ВНУ ім. Л. Українки та НМАУ ім. П. Чайковського*: зб. наук. пр. Луцьк, 2012. Вип. 9. С. 75-92.
94. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX — XX ст.: навч. посібник. Чернівці: Книги — XXI, 2007. 424 с.
95. Кияновська Л. «Перемиська школа» як культурологічний феномен. *Вісник Львівського університету. Серія Мистецтво*. 2007. Вип. 7. С. 65-72.
96. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX — XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 340 с.
97. Кобилянський Л. Спомини про М. В. Лисенка. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. М. Лисенко, ред. Р. Я. Пилипчук. Київ: Муз. Україна, 1968. С. 209-229.
98. Кобрин Н. Музично-стильові ознаки жанрових різновидів стрілецьких пісень. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2007. Вип. 16: Музикознавчі студії. С. 35-46.
99. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
100. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. Київ: Музична Україна, 1971. 148 с.
101. Колесса Ф. Наверсткування і характеристичні признаки українських народних мелодій. *Музикознавчі праці*. Київ: Наукова думка, 1970. С. 248-269.
102. Колесса Ф. Погляд на теперішній стан пісенної творчості українського народу. *Музикознавчі праці*. Київ: Наукова думка, 1970. С. 237-247.

103. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка. М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. М. Лисенко, ред. Р. Я. Пилипчук. Київ: Муз. Україна, 1968. С. 434-456.
104. Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. *Музикознавчі праці*. Київ: Наукова думка, 1970. С. 368-397.
105. Колесса Ф. Українська усна словесність. Львів, 1938. 643 с.
106. Корній Л. Історія української музики. Ч. 1. Київ, Харків, Нью-Йорк, 1996. 316 с.
107. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2. Київ, Харків, Нью-Йорк, 1998. 388 с.
108. Корній Л. Тарас Шевченко та Микола Лисенко в націокультурному контексті. *Українська музика: наук. часопис. ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2014. 2 (12). С. 8-18. Щоквартальник.
109. Костомаров М. Дві руські народности. Ляйпціг, 1923. 111 с.
110. Костомаров М. «Закон Божий» (Книга буття українського народу). К.: Либідь, 1991. 40 с.
111. Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801—1916 років (науково-дидактичний, традиційний спів, виконання та аспекти композиції): монографія. Київ, 2018. 654 с.
112. Кошиць О. З піснею через світ. К: КНИГА РОДУ, 2008. 432 с.
113. Кошиць О. Моя коротка біографія (Написано на замовлення Д. Левицького — члена першого складу Української Республіканської Капели). Феномен Олександра Кошиця. К.: Музична Україна, 2007. С. 237-240.
114. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Вінніпег, 1942. 40 с.
115. Кошиць О. Спогади. Частина 2. Вінніпег, 1948. 272 с.
116. Кошиць О. Спогади про Миколу Віталійовича Лисенка. М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. М. Лисенко, ред. Р. Я. Пилипчук. Київ: Муз. Україна, 1968. С. 467-497.

117. Кречківський А. Ф. Нариси з історії хорового мистецтва України: навч. посібник. Суми, 1996. 94 с.
118. Кривошеїн В. В. Політична ментальність сучасного українського суспільства: загальне і особливе. *Філософія та політологія в контексті сучасної культури*, 2018. Т. 10. № 1-2 (22). С. 25-37.
119. Кримський С. Б. Архетипи. Енциклопедія Сучасної України / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL: <https://esu.com.ua/article-44787>.
120. Кримський С. Архетипи української ментальності. Проблеми теорії ментальності. К.: Наук. думка, 2006. С. 273-299.
121. Крусь О. П. Історія української музики від витоків до середини ХІХ століття. Луцьк: Надстир'я, 1999. 138 с.
122. Кудрик Б. Матеріали до історії Західно-української музики ХІХ сторіччя. Бл. 1931 р., автограф олівцем (ЛННБУ ім. В. Стефаника, арх. консерваторії, 62/97/ п. 18).
123. Кудрик Б. «Ми в луг підемо всі з косами»: Музично-історична фільма з галицького бідермаєру. *Українська музика: наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*, 2015. Ч. 1-2. С. 118-122. Щоквартальник.
124. Кудрик Б. П. Огляд історії української церковної музики. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
125. Кудрик Б. Перший наш хор в Галичині: в соті роковини його заснування в Перемишлі (1829-1929). *Українська музика: наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*, 2015. Ч. 1-2. С. 109-111. Щоквартальник.
126. Кудрик Б. Церковні хори Михайла Вербицького. *Українська музика: наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*, 2015. Ч. 1-2. С. 111-114. Щоквартальник.
127. Куліш П. Листи до М. Д. Білозерського. Львів, Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1997. 219 с.

128. Куриляк І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2018. 195 с.
129. Лаврівський І. З Перемишля. *Вістник*, 1854. Ч. 4. С. 14-15.
130. Лаврівський І. Літургія / ред. і вступне слово Ю. Ясіновський. Львів: Інститут церковної музики УКУ, 2023. 67 с.
131. Лазаревич Є. *Візантійський хор* М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2018. 226 с.
132. Лащенко А. Хорова культура: аспекти вивчення і розвитку. К.: Музична Україна, 1983. 136 с.
133. Левицький Й. І. Історія введення музикального пінія в Перемишлі. *Українська музика: наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*, 2015. Ч. 1-2. С. 33-37. Щоквартальник.
134. Летичевська О. До питання інтерпретації хорових сцен в операх українських композиторів (з досвіду Національної опери України). *Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. ст. на пошану доктора мист-ва, ... А. Терещенко. К. — Івано-Франківськ, 2008. Вип. 2. С. 312-319.*
135. Липа Ю. Призначення України. Нью-Йорк, 1953. 307 с.
136. Лисенко М. В. Листи / упоряд., прим. та комент. О. Лисенка. Київ, 1964. 533 с.
137. Лисенко М. В. Про народну пісню і про народність в музиці. К.: Мистецтво, 1965. 68 с.
138. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Остапом Вересаєм. *Записки Південно-західного відділу Російського географічного товариства*. 1874. Т. 1. С. 1-20.
139. Лисенко О. М. Проблема національної ідентичності: педагогічний, соціологічний, філософський аналіз. Прикарпатський національний

університет імені В. Стефаника. URL:  
<http://naukajournal.org/index.php/naukajournal/article/view/30>.

140. Лисий І. Національно-культурна ідентичність філософії: сім наближень до теми. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 180 с.
141. Лист М. В. Лисенка до Ф. Колесси № 245 від 17 травня 1896 р. Лисенко М. В. Листи / упорядкув., передм., комент., анотов. імен. покажчик Р. М. Скорульської. Київ: Муз. Україна, 2004. С. 260-264.
142. Лисько З. Іван Лаврівський // о. Іван Лаврівський. Літургія / ред. і вступне слово Ю. Ясіновський. Львів: Інститут церковної музики УКУ, 2023. С. 41-55.
143. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів, Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1994. 145 с.
144. Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. В. 2 т. Том І. / Пер. з англ. М. Бадік, У. Гавришків, Я. Грицака, А. Дешиці, Г. Киван, Е. Панкєєвої. К.: Основи, 1994. 554 с.
145. Лісецький С. Й. Історія української музики. Від найдавніших часів до першої чверті XIX ст. Київ, 2015. 147 с.
146. Лісецький С. Й. Історія української музики. Від XIX до першої чверті XX століття. Київ, 2017. 161 с.
147. Лісовий В. С. Ідентичність. Енциклопедія Сучасної України / редкол. І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. URL: <https://esu.com.ua/article-13770>.
148. Луканюк Б. С. Курс музичного фольклору: у 3-х кн. Кн. 1. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка; Кафедра музичної фольклористики; Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. Львів: СПОЛОМ, 2022. 512 с.

149. Людкевич С. П. Д. Бортнянський і сучасна українська музика. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., ред., вступ. ст., пер. і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 313-320.
150. Людкевич С. П. Дмитро Бортнянський. У соті роковини його смерті. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., ред., вступ. ст., пер. і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 321-324.
151. Людкевич С. П. Естетичні засади виразовості вокального стилю. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., ред., вступ. ст., пер. і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 163-181.
152. Людкевич С. Лисенко в моєму житті. URL: <https://ludkevych.in.ua/lisenko-v-moyemu-zhitti/>.
153. Людкевич С. П. Михайло Вербицький. *Українська музика: наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*, 2015. Ч. 1-2. С. 98-104. Щоквартальник.
154. Людкевич С. П. Михайло Вербицький та українська суспільність. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., ред., вступ. ст., пер. і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 345-348.
155. Людкевич С. П. Справа нашого церковного співу. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., ред., вступ. ст., пер. і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 243-248.
156. Мазепа Т. Галицьке музичне товариство у культурно-мистецькому процесі ХІХ — початку ХХ століття: дис. ... докт. мистецтвознавства. Київ, 2018. 568 с.
157. Матіяш Д. Особливості поетики української барокової духовної пісні (на матеріалі покайних пісень). *Магістеріум. Літературознавчі студії*. Вип. 4. Київ: Києво-Могилянська академія, 2000. С. 24-29.
158. Матюк В. Иван Лавровскій. *Иллюстрированный календар товариства «Просвіта на рок звичайный 1899»*. У Львовѣ: Зъ друкарнѣ тов. Им. Шевченка. С. 82-86.

159. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. Вінніпег, 1968. 151 с.
160. Маценко П. П'ятиголосна партесна Служба Божа. Антонович М., Маценко П. П'ятиголосна партесна Служба Божа XVII ст. Вінніпег; Канада, 1979. С. 6.
161. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII-XVIII ст. Львів: Вид-во УКУ, 2006. 324 с.
162. Міяковський В. Недруковане й забуте. Громадські рухи XIX сторіччя. Новітня українська література. Т. 1. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук, 1984. 509 с.
163. Мончаловський О. Спасительнии дѣла бл. п. епископа Іоанна Снѣгурского. *Слово*. 1884. Ч. 50. С. 1-2.
164. Муха А. І. Давидовський Григорій Митрофанович. Енциклопедія Сучасної України. К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2007. URL: <https://esu.com.ua/article-25995>.
165. Невгодовський А. Культура самовизначення в контексті загальнолюдської та національної культури. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. 2003. Вип. 2. С. 74-77.
166. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. К., 1992. 88 с.
167. Новакович М. О. Галицька музика габсбурзької доби (1772-1918) в контексті явища національної ідентичності: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2020. 490 с.
168. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2019. 376 с.
169. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського): монографія. Луцьк: Твердиня, 2012. 168 с.
170. Новакович М. Микола Лисенко і романтичний канон української музики. *Українська музика*. 2012. Число 2. С. 6-10.

171. Окаринський В. М. Дискурс хлопоманства/хлопоманії в українському соціокультурному просторі кінця 1850-х —1860-х рр. Знаки питання в історії України: суспільство між традицією та модернізацією. *Збірник матеріалів VIII Міжнародної наукової конференції*, Ніжин, 5-6 квітня 2012 року / упоряд. О. Г. Самойленко. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2012. С. 200-208.
172. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ: Музична Україна, 2003. 256 с.
173. Павловський Г. З когорти великих. (Пам'яті Олександра Кошиця в п'яті роковини його смерті). Феномен Олександра Кошиця. К.: Музична Україна, 2007. С. 79-81.
174. Павловський Г. Коріння Олександра Кошиця — в землі Тараса. Феномен Олександра Кошиця. К.: Музична Україна, 2007. С. 17-23.
175. Павловський М. Хорові подорожі Лисенка. М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. М. Лисенко, ред. Р. Я. Пилипчук. Київ: Муз. Україна, 1968. С. 511-521.
176. Паздрій В. Сіяч всеукраїнського єднання. Дмитро Котко та його хор. Дмитро Котко та його хори (статті, рецензії, спогади, документи) / ред. і упоряд. С. Стельмашук. Дрогобич: «Відродження», 2000. С. 49-55.
177. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко. К.: Музична Україна, 2009. 392 с.
178. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. К.: Муз. Україна, 1979. 248 с.
179. Пархоменко Л. Легендарний Яків Калішевський в українській хоровій культурі. URL: [https://parafia.org.ua/person/kalishevskyj-yakiv/#footnote\\_49\\_5482](https://parafia.org.ua/person/kalishevskyj-yakiv/#footnote_49_5482).
180. Пахльовська О. Україна: шлях до Європи через Константинополь. *Сучасність*. 1994. № 1. С. 54-68.
181. Пахльовська О. Україна: шлях до Європи через Константинополь. *Сучасність*. 1994. № 2. С. 101-116.

182. Пересунько Т. Світовий тріумф «Щедрика» — 100 років культурної дипломатії України (збірник архівних документів). Київ: Видавництво «АртЕк», 2018. 200 с.
183. Пиж'янова Н. Духовна музика у творчості Порфирія Демуцького. URL: <https://parafia.org.ua/piece/duhovna-muzyka-u-tvorchosti-porfyriya-demutskoho/>.
184. Підгорбунський М. А. Соціально-історичні чинники появи партесного співу в українській православній церкві. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 34. С. 119-125. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim\\_myst\\_2016\\_34\\_16](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2016_34_16).
185. Плохій С. Походження слов'янських націй. Домодерні ідентичності в Україні, Росії та Білорусі. Київ: Критика, 2015. 430 с.
186. Полонська-Василенко Н. Історія України: у 2 т. Т. 1. Київ: Либідь, 1992. 588 с.
187. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ: АртЕк, 1998. 728 с.
188. Попович М. Теорія ментальності. Проблеми теорії ментальності. К.: Наук. думка, 2006. С. 3-30.
189. Пчілка О. Микола Лисенко (спогади й думки). М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. М. Лисенко, ред. Р. Я. Пилипчук. Київ: Муз. Україна, 1968. С. 63-182.
190. Пчілка О. Микола Лисенко (спогади й думки). Микола Лисенко у спогадах сучасників: у 2 т. / редкол.: А. П. Лашенко (голова) та ін. Т. 1. Упоряд., передм. та комент. Р. Я. Пилипчука. К.: Музична Україна, 2003. С. 7-62.
191. Райківський І. Ідея української національної єдності в громадському житті Галичини ХІХ століття: дис. ... докт. істор. наук. Івано-Франківськ, 2014. 571 с.
192. Райківський І. Перше виконання українських пісень-гімнів у Галичині «Мир вам, браття» (1848 р.) та «Ще не вмерла Україна» (1865 р.). *Україна*

- *Європа — Світ*. Міжн. зб. наук. праць. Серія: Історія, міжнародні відносини / гол. ред. Л. М. Алексієвець. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. Вип. 15. С. 54-62.
193. Ренан Е. Що таке нація? *Націоналізм. Антологія* / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий. К.: Смолоскип, 2000. С. 107-120.
194. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: монографія. Київ: Автограф, 2005. 352 с.
195. Рудницький А. Про музику і музик. Нью-Йорк, 1980. 336 с.
196. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
197. Світленко С. І. Народництво в Україні 60 — 80-х років ХІХ ст. Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1995. 240 с.
198. Себайн Дж., Торсон Т. Історія політичної думки / пер. з англ. К.: Основи, 1997. 838 с.
199. Северінова М. Ю. Значення та роль архетипів у етнонаціональній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 2. С. 124-128. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\\_2013\\_2\\_33](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_2_33).
200. Сергієнко Г. Я. Кирило-Мефодіївське товариство: утвердження ідеї національного відродження України в слов'янському світі. *Український історичний журнал*. 1996. № 1. С. 14-28.
201. Синкевич Н. Соціально-архетипове підґрунтя національно-хорового мистецтва. Тернопільський національний університет ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2012. С. 129-135.
202. Сінкевич І. Х. Начало нотного пінія в Галицкой Руси. *Українська музика*: наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 1-2. С. 57-74.
203. Січинський В. Чужинці про Україну. Авґсбург, 1946. 118 с.

204. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX — XX століття): монографія. Київ: Ліра-К, 2017. 178 с.
205. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху / пер. з англ. М. Климчука і Т. Цимбала. Київ: Ніка-Центр, 2006. 320 с.
206. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / пер. з англ. П. Таращука. К.: Основи, 1994. 224 с.
207. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість. Дрогобич: Відродження, 1994. 88 с.
208. Старицький М. До біографії М. В. Лисенка. М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. М. Лисенко, ред. Р. Я. Пилипчук. Київ: Муз. Україна, 1968. С. 7-62.
209. Стельмахук С. Дмитро Котко та його хор. Дмитро Котко та його хори (статті, рецензії, спогади, документи) / ред. і упоряд. С. Стельмахук. Дрогобич: «Відродження», 2000. С. 7-25.
210. Стерня Ф. Заснування хору М. В. Лисенка у 1885 р. М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. М. Лисенко, ред. Р. Я. Пилипчук. Київ: Муз. Україна, 1968. С. 421-429.
211. Стешко Ф. М. Чеські музики в українській церковній музиці (З історії галицько-української церковної музики): скороч. переклад докт. дис., опублікованої чеською мовою у Празі 1935 р. *Беднаржова Т. Федір Стешко, український вчений-педагог, музиколог-теоретик*. Тернопіль — Прага: Горлиця, 2000. С. 45-82.
212. Субтельний О. Україна: історія. Київ: Либідь, 1992. 512 с.
213. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія: посібник для студ. вищих навч. муз. закладів. Вінниця: Нова Книга, 2014. 512 с.
214. Тичина П. Подорож з капелою К. Г. Стеценка. Київ, 1982. 262 с.
215. Тобілеч С. Нові люди — нове життя. М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. М. Лисенко, ред. Р. Я. Пилипчук. Київ: Муз. Україна, 1968. С. 386-420.

216. Трохименко А. О. Музична освіта у братських школах як передумова національно-культурного відродження України XVII століття. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. 2011. Вип. 11. С. 275-278. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu\\_014\\_2011\\_11\\_74](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2011_11_74).
217. Турчак Л. І. Творчість О. А. Кошиця у контексті світового мистецтва. URL: [https://www.researchgate.net/publication/331059220\\_TVORCIST\\_O\\_A\\_KOSICA\\_U\\_KONTEKSTI\\_SVITOVOGO\\_MISTECTVA](https://www.researchgate.net/publication/331059220_TVORCIST_O_A_KOSICA_U_KONTEKSTI_SVITOVOGO_MISTECTVA).
218. Україна: історія, культура, ментальність: навч. посіб. Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини / уклад. О. М. Перепелюк. Умань: Візаві, 2021. 157 с.
219. Українське народне багатоголосся: зб. пісень. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР; упоряд. З. Василенко [та ін.], заг. ред. М. Гордійчук. Київ: Мистецтво, 1963. 537 с.
220. Фаунтен Дж. Співоча революція. URL: <https://weeklyword.eu/uk/%D1%81%D0%BF%D1%96%D0%B2%D0%BE%D1%87%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8E%D1%86%D1%96%D1%8F/>.
221. Фільц О., Невелюк О. Галицька ментальність. URL: <https://zbruc.eu/node/74882>.
222. Флейчук Х. Хорова шевченкіана кінця XX — поч. XXI сторіч: проблеми диригентської інтерпретації (на прикладі хорових творів М. Скорика, В. Камінського). Львів: Сполом, 2010. 126 с.
223. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. Т. 45: *Літературно-критичні праці* / ред. кол.: Є. Кирилюк та ін. Київ: Наукова думка, 1986. 654 с.
224. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси). *Іван Франко. Твори*. В двадцяти томах. Том XVI. Літературно-критичні статті. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. С. 209-250.

225. Храмова В. До проблеми української ментальності. Українська душа: зб. наук. праць / відп. ред. В. Храмова. Київ: Фенікс, 1992. С. 3-35.
226. Цалай-Якименко О. «Заповіт» Тараса Шевченка в музиці. Співвідношення форми та змісту в музичних інтерпретаціях «Заповіту». Львів, 2013. 383 с.
227. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка. Київ; Львів; Полтава, 2002. 500 с.
228. Цивілізаційна ідентичність українства: історія і сучасність / авт. кол.: О. Рафальський, Я. Калакура, О. Калакура, М. Юрій. Київ: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2022. 512 с.
229. Цимбал Т. «Чи є батьківщина, у ґрунті якої — коріння людини?»: проблема еміграції в екзистенційній філософії. *Проблеми гуманітарних наук*. Серія «Філософія». Вип. 35. С. 13-22.
230. Цірікус К. Мартин зі Львова — композитор XVI століття. *Каллофонія*: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. 2002. Ч. 1. С. 297-303. URL: <https://hdl.handle.net/20.500.14570/3252>.
231. Чаговець В. М. В. Лисенко і його пісні. М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. М. Лисенко, ред. Р. Я. Пилипчук. Київ: Муз. Україна, 1968. С. 533-541.
232. Чайківський М. Талант диригента. Феномен Олександра Кошиця. К.: Музична Україна, 2007. С. 130-131.
233. Червінський І. «Візантійський хор» Мирослава Антоновича та його дискографія. *Каллофонія*: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. 2002. Ч. 1. С. 161-174.
234. Чорновол І. Націоналізм та ювілеї. *Критика*. 2005. № 10 (96). С. 18-19.
235. Чижевський Д. Нариси історії філософії на Україні. Нью-Йорк, 1991. 176 с.
236. Чижевський Д. Українське літературне бароко. К.: Обереги, 2003. 576 с.
237. Шандра В. С. Хлопоманство, народницько-культурна течія. Енциклопедія історії України: Т. 10: Т-Я / Редкол.: В. А. Смолій (голова)

- та ін. НАН України. Інститут історії України. К.: В-во «Наукова думка», 2013. 688 с. URL: <http://www.history.org.ua/?termin=Khlopomany>.
238. Шевельов Ю. Я, мені, мене... (і довкруги). Спогади. Ч. 1. В Україні. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Sheveliov\\_Yurii/Ya\\_mene\\_mene\\_i\\_dovkruhy\\_Spohady/](https://chtyvo.org.ua/authors/Sheveliov_Yurii/Ya_mene_mene_i_dovkruhy_Spohady/).
239. Шевнюк О. Л. Культурологія: навч. посіб. К.: Знання-Прес, 2007. 353 с.
240. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку XVIII століття / під ред. А. Ясіновського. Львів: Інститут Історії Церкви Львівської Богословської Академії, 2001. 250 с.
241. Шерех Ю. Етюди про національне в літературах сучасності. Літературно-науковий збірник. 1952. Ч. 1. URL: [https://chtyvo.org.ua/authors/Sheveliov\\_Yurii/Etiudy\\_pro\\_natsionalne\\_v\\_literaturakh\\_suchasnosty\\_Do\\_teorii\\_natsionalno-orhanichnykh\\_stylyv/](https://chtyvo.org.ua/authors/Sheveliov_Yurii/Etiudy_pro_natsionalne_v_literaturakh_suchasnosty_Do_teorii_natsionalno-orhanichnykh_stylyv/).
242. Шлемкевич М. Душа і пісня. Українська душа: зб. наук. праць / відп. ред. В. Храмова. Київ: Фенікс, 1992. С. 97-112.
243. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. К.: Муз. Україна, 1980. Т. 1. 198 с.
244. Штундер З. Народно-ладові основи гармонії Миколи Лисенка. Львів: Місіонер, 2015. 176 с.
245. Шульгіна В. Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук. К., 2007. 273 с.
246. Шуміліна О. А. Сильова динаміка української духовної музики XVII-XVIII ст. (за матеріалами рукописних колекцій): монографія. Донецьк, 2012. 299 с.
247. Щуровська-Россіневич П. О. А. Кошиць як диригент. Феномен Олександра Кошиця. К.: Музична Україна, 2007. С. 104-111.
248. Якименко Н. Народне багатоголосся. Історія української музики в 6 т. Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / Л. Б. Архімович,

- Т. П. Булат, М. М. Гордійчук та ін.; Редкол. тому: М. М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. К.: Наукова думка, 1989. С. 86-98.
249. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: монографія. Львів: ДВЦ НТШ, 2003. 264 с.
250. Янів В. Українська етнопсихологія і наш національний виховний ідеал. *Народна творчість та етнографія*. 1998. № 5-6. С. 81-83.
251. Яценко Л. П. Д. Демуцький: нарис про життя і творчість. Київ: Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. л-ри, 1957. 45 с.
252. Яценко Л. Українське народне багатоголосся. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1962. 236 с.
253. Dickinson A. Ralph Vaughan Williams. London, 1963. 540 p.
254. Ehrismann Sibylle. Singen verboten: Gab es das schon mal. URL: <https://www.swissinfo.ch/ger/wirtschaft/singen-verboten--gab-es-das-schon-mal--/46230270>.
255. Elkin R. The Old Concert Rooms of London. London, 1955. 160 p.
256. Gärtner R. Geschichte des Chorgesang. URL: <https://www.saengerbund-flein.de/geschichte-chorgesang>.
257. Howes F. The English Musical Renaissance. London: Stein and Day, 1966. P. 168-381.
258. Interview: Am Anfang durften nur Männer im Chor singen. URL: <https://klassik-begeistert.de/die-geschichte-der-gesangvereine-in-deutschland-teil-1/>.
259. Linton R. The Study of Man. New York: D. Appleton-Century Company, 1936. 504 p.
260. Mecking S. Gelebte Transnationalität Deutsche Gesangskultur in den USA im langen 19. Jahrhundert. *European Journal of Musicology*, vol. 19, núm. 1. 2020. pp. 1-17. URL: <https://doi.org/10.5450EJM.19.1.2020.01>.

261. Mettele G. «Geein durch das Band der Harmonie» Bürgerliches Musikleben in Köln in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. URL: <https://books.openedition.org/editionsmsmh6772?lang=en>.
262. Szymanowski K. Wychowawczo rola kultury muzycznej. PWN. Warszawa, 1930. 180 s.
263. Ukrainian «Partesny» concertos. Utrecht; Edmonton; Winnipeg, 1974. 153 s.
264. Vaughan Williams R. and Holst G. Hiers and Rebels. London, 1959. 111 p.
265. Wacław z Oleska. Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. We Lwowie: Nakładem Fr. Pillerra, 1833. cz. 1, 516 s.