

*Доктор мистецтвознавства, професор
Карась Ганна Василівна*

Історія вокально-хорового виконавства

Лекція 1. Виконавство Київської Русі. Українська музика до XVIII ст.

Українська музична культура своїми коренями сягає сивої давнини. Найбільшим її скарбом стала народна пісня, яка ввібрала традиції ще язичницьких, дохристиянських часів і пізніше відобразила весь нелегкий тернистий шлях – історії нашого народу, його надії й сподівання, здобутки й втрати. Український музичний фольклор обіймає величезну кількість пісень, танців, замовлянь, обрядів, в ньому, мов у краплині води, відбилася душа народу. Проте не лише народна творчість свідчить про визначний мистецький талант нації. Вже перша велика могутня держава на території сьогоденної України – Київська Русь – відзначалася надзвичайно розвиненим і багатим професійним музичним мистецтвом. Воно включало в себе, крім скарбів народної творчості, і церковну музику, котра передусім розвинулася після прийняття Київською Руссю християнства в 988 р., й музику княжого двору, при якому обов'язково утримувалися гусярі¹ та співаки, і ярмаркове музикування, що представ-ляли скоморохи.

Християнський церковний спів Київської Русі спирався на традицію візантійської культури. Адже Київ прийняв саме візантійський, тобто східний церковний обряд, об'єднавшись таким чином з «братами по вірі», – болгарами, греками, грузинами, сербами. З цих країн приїжджали на Русь не лише священики, але й співаки, музиканти, що передавали нашим предкам знання канонів церковної музики східного обряду. Стародавні літописи постійно згадують про це. «Так, Густин-ський літопис повідомляє, що Володимир² привіз із собою з Корсуня першого митрополита, єпископа й священика, а також співаків болгарського походження... Після завершення будівництва Софійського собору (1051) на запрошення Ярослава Мудрого в 1053 р. з Греції до Києва приїхали три знавці церковного співу зі своїми родинами і вчили русичів цього співу на вісім гласів (тобто голосів)»³. Музика

¹ Гусярі – виконавці на давньому інструменті – гусях, який трохи нагадує нашу бандуру. Вважається, що гусярем був і віщий Боян.

² Володимир Святославович (р. н. невідомий - 1015) - київський князь, котрий першим прийняв християнство.

³ Цит. за книгою: Корній Л. Історія української музики. - Ч. I (від найдавніших часів до середини XVІІІ ст.). - Київ - Харків - Нью-Йорк: вид-во М.П.Коць, 1996. - С. 62.

невипадково займала в богослужінні давньої Русі дуже важливе місце, оскільки вважалося, що церковний спів наближує людську душу до Бога, служить очищенню від гріховних думок і спокус.

З часом на основі візантійських зразків сформувався свій власний духовний спів, який згодом стали називати *київським розспівом*. Крім обов'язкових частин богослужіння, які Русь перейняла від візантійської традиції, з'являються й такі, які виникли на основі історичних подій прадавньої Київської держави й присвячені руським святым – як, наприклад, невинно вбитим князям Борису і Глібу, князю Володимирі та іншим. Основною формою церковного співу, починаючи з дванадцятого сторіччя, тобто за часів найбільшого розквіту Київської Русі, був саме старокиївський розспів. Для кожного тижня, починаючи від Великодня, православне богослужіння мало свій глас, тобто свою особливу мелодію, яких разом було вісім. Коли закінчували співати всі вісім по черзі, то починали знову від першого. Тому й вся система церковного співу називалась *восьмигласієм*.

Вплив християнської релігії був настільки вагомим і сильним, що не поминув і народної музичної творчості, бо вже в Київській Русі стали виникати спеціальні пісні – вони називались псалмами – написані на сюжети з Біблії, і Псалтиря та інших церковних книг. «Їх творцями були старці, каліки, паломники до святих місць, а також лірники, які пронесли традиції релігійного фольклору аж до ХХ ст.»⁴.

Серед світських музикантів особливе місце посідали співці-дружинники на княжих дворах, які в своїх піснях, акомпануючи собі на гусях, славили подвиги князів і їх війська, піднімали їх бойовий дух, згадували видатні події минулого. Серед них легендарну славу здобув Боян, про якого згадується в «Слові о полку Ігоревім», а в Галицько-Волинському князівстві гриміла слава співця Митуси. Музичний супровід звучав під час прийому київським князем іноземних послів. Військові походи теж супроводжувалися грою на трубах, рогах, а також на ударних інструментах – бубнах та дзвонах. Музика та спів належали до важливих елементів освіти в Київській Русі. Знання музики було обов'язковим не лише для бояр, але й для княжих дітей. Так про дочку князя Всеволода Ярославовича, Анну Всеволодівну, згадується, що вона, крім інших чеснот, «зібрала молодих дівчат і навчала їх письма, ремесла, співу, шиття та інших корисних для них знань»⁵.

Дуже охоче приймали не лише в княжих палатах, але й у колі київських міщан та ремісників скоморохів – народних співців та виконавців на гусях, гудках та свирелях⁶. Їх називали також «веселими людьми», «веселими мо-

⁴ Цит. за кн.: Корній Л. Історія української музики - С. 72.

⁵ Корній Л. Історія української музики. - С. 73.

⁶ Гудки та свирелі - старовинні духові музичні інструменти.

лодцями», «гудочниками», «гусярами», і без них не обходилося ні весілля, ні забави, ні свята. Навіть у літописах згадуються гудці, зокрема, в Іпатіївському літописі серед інших імен називається гудець Ор, що вмів співати половецьких пісень.

Звичайно, дуже багатою і різноманітною була народна музика, котра творилася безіменними талановитими співцями. Серед жанрів давнього фольклору насамперед слід згадати билини, в яких розповідалося про видатних богатирів Русі, про героїчну боротьбу русичів супроти завойовників, нападників, серед них найгрізніших – татар, хазарів та інших сусідніх войовничих племен і держав.

Отже, музичне життя в стародавній Київській Русі було напрочуд розмаїтим, багатим, мистецтво звуків високо цінувалось і підносилося нашими предками.

Татаро-монгольське іго на декілька сторіч перервало історичний розвиток нашої держави. Починаючи від другої половини XIII ст., коли були знищені й сплюндровані майже всі найбільші руські міста, практично завмирає активне творче життя, замовкає пісня в селах та церковний спів на цих теренах. Єдиним осередком, де не лише зберігалась, але й примно-жувалась, збагачувалась у XIV – XV ст. українська наука й культура, було Галицько-Волинське князівство.

Лише з другої половини XV ст., після того, як поступово відроджуються після страшної руйнації українські міста і села, починає підноситись освіта та культура. Оживає нескорений дух нації, хоч і в подальші століття історичні обставини аж ніяк не сприяють вільному та багатогранному розквіту національної духовності: адже з історії відомо, що значна частина держави (Правобережна Україна) входила довгий час до Великого князівства Литовського (XIV–XVI сторіччя), потім до Речі Посполитої (від XVI ст.; інша (Лівобережна) потрапила під владу Московської держави).

Найважливішою галуззю професійного музичного мистецтва залишається в цей історичний період **церковна творчість**. Традиція давньо-руського київського розспіву розвивається й надалі, проте його тепер частіше називають *знаменним розспівом* (назва походить від особливого способу запису, що *отримав назву* «знам'я», в тодішній мові це слово означало «знак»). З XVI ст. в Києві виникає новий запис нот, так зване «київське знам'я», що пишеться на п'яти лінійках, дуже подібний до сучасної нотації. Відома система осьмогласія зберігається й надалі, як основний принцип використання музики в богослужінні. Разом з тим з'являється й важливе писемне джерело, завдяки якому нащадки змогли пізнати найдавнішу церковну музику нашої Батьківщини. Всі наспіви, що виконувалися в церкві в будні, а також у святкові дні, за календарем – від вересня до серпня – в XIV–XVI ст. збиралися поступово в одну велику, гарно прикрашену рукописну книгу, що отримала назву *Ірмолой*. Кожен більш-менш великий монастир, храм мав свого освіченого монаха-переписувача, котрий протягом багатьох років старанно збирав до Ірмолая мелодії богослужіння.

Професійна музика того часу, окрім монастирів і храмів, зосереджується найбільше в братських школах та академіях. Перша така академія, заснована впливовим і багатим магнатом Костянтином Острозьким, виникає на східних слов'янських землях у 1574 р. в місті Острозі⁷. В її стінах зазнає певних змін церковний спів, і згодом у збірниках церковних наспівів з'являються й «острозькі». У братських школах, найбільші з яких знаходились у важливих культурних центрах – Львові, Києві й Луцьку, вивчалися «сім вільних наук»⁸, до яких входила й музика. У бібліотеках братств можна було знайти книжки «друкованої музики», найчастіше з кращими зразками західноєвропейського мистецтва, а також об'ємні, багато прикрашені рукописи церковних наспівів, Ірмолої.

Крім того, під керуванням учителя музики, чи як тоді писали «мусики», учні повинні були співати в хорі не лише Службу Божу, але й вивчати світські твори, написані спеціально для привітання іменитих гостей, магнатів та князів, які відвідували академії. Музика супро-воджувала також театральні декламації на грецькі, латинські та українські тексти, що отримали назву «шкільні драми», в яких церковні сюжети, присвячені життям святих, сценам із життя Христа, подіям Старого та Нового Заповіту, розігрувались із цілком «світською» пишністю, вистави збагачувались і прикрашались музичними номерами, розкішними костюмами.

Шкільна драма була надзвичайно важливим елементом не лише музичного, але й морально-етичного виховання цілого ряду поколінь студентів і учнів духовних семінарій та академій. Вона, як правило, писалася на біблійні сюжети, такі як «Іосиф Патріарх», «Торжество Єстества Человеческого»⁹, «Комедія на Успеніє Богородиці» або «Комедія на день Рождества Христова»¹⁰, Музика в цих шкільних драмах посідала дуже важливе місце, до неї входили канти, коляди й псалми різноманітного змісту, які виникли в середовищі самих семінаристів, і включали в себе як елементи народної пісні, знайомої їм з дитинства, так і європейської професійної музики, з якою вихованці таких навчальних закладів теж були добре знайомі. Таким чином, відбувалося зближення й взаємовплив народної та церковної, української та західноєвропейської професійної музики.

⁷ Сьогодні - районний центр Рівненської області

⁸ *Septem artes liberales*, в перекладі з латини "сім вільних мистецтв", що включали в себе: квадріум (арифметика, геометрія, астрономія й музика) та трівіум (риторика, граматики й діалектика), - належали до основних обов'язкових предметів всіх європейських університетів, починаючи від пізнього Середньовіччя. В добу Відродження були замінені так званою "класичною системою".

⁹ "Єстество Человеческое" (старослов.) -людська сутність.

¹⁰ Комедіями називались у жанрі шкільної драми на біблійні тексти сюжети з життя святих, які щасливо закінчувались.

Найвизначнішим духовним, науковим, мистецьким осередком в Україні після Острозької академії, починаючи від 1631 року, була Києво-Могилянська академія, заснована архімандритом Києво-Печерської лаври Петром Могилою. Музичне мистецтво і тут займало вагоме місце. В історичних документах XVII–XVIII ст. знаходимо численні згадки про прекрасний хор вихованців Києво-Могилянської академії, про оркестр, в якому не лише грали, а й яким керували самі «академіки»¹¹, збереглися навіть окремі вірші, де прославлялося мистецтво співу з інструментальним супроводом¹². Найбільша увага приділялася, звичайно, церковному співу, проте, як і в братських школах, не нехтувалася світська музика, а особливо ж ретельно розучувався супровід до театральних вистав, найчастіше шкільних драм, що розігрувалися самими учнями. Отже, жоден із згаданих жанрів церковної та світської музики не залишався поза увагою в Києво-Могилянській академії.

Навіть така суворя в своїх законах і звичаях політична й військова спільнота, як Запорізька Січ, не цуралася зовсім прекрасного й віддавала належне музичним заняттям. Для занять музикою серед хлопчиків 10-12 років вибирали найздібніших, наділених гарним голосом і слухом, та залишали їх при запорізькому війську. Вони служили в ньому як сурмачі або виконавці на інших інструментах, або ж як співаки. Адже музику запорізькі козаки розуміли й любили. Свої бойові перемоги, різноманітні свята вони неодмінно відзначали урочисто й святково, з музикою й танцями, та й в похід виступали теж з трубами і бубнами.

На XVI ст., тобто на час розвитку освіти в братських школах та академіях, припадає поширення в Україні багатоголосного співу, котрий тоді називали *партесним*, тобто складеним із багатьох окремих «партій» – голосів. Він приходить в Україну із Західної Європи, найчастіше з Німеччини та Польщі, а згодом звідси поширюється далі на схід, у Росію. Першим значним осередком розповсюдження партесного співу був найбільший центр українського православ'я – Києво-Печерська лавра, тому поступово й сам спів став називатися *лаврським*. Основним жанром партесного співу був концерт, тобто багаточастинний хорівий твір на релігійні теми, що часто приурочувався до великих свят та писався на тексти Біблії, відповідні до okazji.

Найвидатнішим українським музикантом XVII ст., котрий залишив у своїй творчій спадщині відомі зразки партесного концерту, був *Микола Дилецький*. Роки його життя точно не встановлені, і дуже мало відомо про обставини його життя, про його композиторську спадщину, але народився він, мабуть, близько 1630 р. в Києві, працював декілька років у Вільні¹³, потім у Москві. Він був

¹¹ Академіками в той час називали учнів академії та університетів.

¹² Л. Корній. Історія української музики. - с. 204.

¹³ Сьогодні – столиця Литви Вільнюс.

ученим-гуманістом¹⁴, людиною всебічно освіченою. В історії української культури залишилися не лише його відомі композиції, в першу чергу церковні твори для хору, серед них особливо знаній «Воскресенський канон», але й теоретична, естетична спадщина. Адже він був ученим-теоретиком, філософом. Його праця «Грамматика мусикійська», тобто «Музична грамматика», належить до вершин філософської та естетичної думки XVII сторіччя. У ній він детально пояснює роль музичного мистецтва в духовному розвитку людини, закони побудови мелодії й багатоголосся, і що найголовніше – можливості відтворення багатогранних відтінків характеру в музиці, який створюється різноманітними засобами.

Цей час спричинився також до значного розвитку світської музики, в якій особливу популярність здобувають *канти* і *псалми*. Назва перших походить від латинського «canto», італійського «cantare», тобто «спів». Вони являють собою багатоголосні пісні, що спочатку були позацерковними, тобто не мали права виконуватися під час богослужіння, проте писалися лише на релігійний текст. Пізніше в канти все частіше проникають чисто життєві сюжети, вони можуть бути за характером і змістом філософськими, любовними, преславними, і навіть жартівливо-сатиричними. Імена авторів кантів і псалм часто невідомі, бо вони побутували в найширших демократичних колах. Імовірно, що найчастіше їх створювали вихованці академій і братських шкіл, які знали нотну грамоту й вивчали основи співу, виконували у хорах партесні концерти.

В Україні духовні канти поступово набули такої популярності, що могли співатись і в церкві, проте ще частіше вони входили до народної різдвяної драми – вертепу, до шкільних драм, а також були неодмінним елементом урочистостей в академіях і школах. З часом вони все більше зближуються з іншими жанрами народних пісень – колядками, ліричними, побутово-жартівливими тощо. Особливо багато спільного в них з тими жанрами, що приурочені до релігійних свят, або ж які в той чи інший спосіб торкаються релігійних тем, навіть, якщо й написані на «світську» тему, мають певний "моральний висновок", повчальний характер, проповідують важливі людські цінності. Як приклад, згадаємо використаний славетним І. Котляревським у «Наталці Полтавці» кант «Ой, під вишнею, під черешнею».

Канти можуть вважатися професійною музикою, проте лише частково, бо вони творилися здебільшого не музикантами-фахівцями, а учнями духовних семінарій та академій, а також студентами університетів, нерідко їх авторами ставали шкільні вчителі та дяки, іноді ж вони писались і просто

¹⁴ Гуманіст – так в добу Відродження (XIV - XVI ст.), а також у пізніші епохи називали філософів, вчених, котрі підносили вартість людської особистості, захоплювалися величчю людського духу на протипагу засудженню людини як вмістилища гріхів у попередню епоху Середньовіччя.

найобдарованішими любителями музики. Але їх художня вартість була настільки значною, що вони відіграли важливу роль у творчості найвідоміших композиторів XVIII ст., але також залишили слід у наступних сторіччях, а найбільше – в духовних композиціях, українському романсі та в оперній творчості, їх слід помітний в творчості композиторів усіх наступних епох, дійшов він аж до музики XX ст.

Основи професійної української духовної й світської музики, закладені протягом XV – першої половини XVIII ст., спадщину як відомих історії митців, зокрема М. Дилецького, так і безіменних творців псалмів і кантів, підхопили й блискуче розвинули найталановитіші композитори другої половини XVIII ст., який називають «золотою добою української музики», тобто найбільш багатограним і видатним часом у мистецтві, – Максим Березовський, Дмитро Бортнянський та Артемій Ведель.

ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ:

1. Які форми музикування були знані в Київській Русі?
2. Які основні джерела духовної музики в Київській Русі? В якій країні закладалися підвалини православного духовного співу?
3. Як називалися музиканти при княжих дворах? На яких інструментах вони грали?
4. Хто такі скоморохи? Де вони виступали й з якої нагоди? Як ще їх називали?
5. Звідки походить термін «знаменний розспів», в який період виник, і що він означає?
6. Де, в яких осередках, містах і навчальних закладах в Україні найкраще розвивалася професійна музична культура після падіння татаро-монгольського іґа?
7. Як називалася книга, в якій були зібрані всі основні духовні наспіви за церковним календарем?
8. Чому багатоголосний спів XVII ст. називався партесним? Звідки він прийшов в Україну?
9. Де побутувала шкільна драма, ким вона виконувалась і звідки походить її назва?
10. Яким був первісний зміст кантів і як він змінювався протягом XVII-XVIII ст.?
11. Який внесок зробив Микола Дилецький в українську музичну культуру і як називається його книга?

*Доктор мистецтвознавства, професор
Карась Ганна Василівна*

Історія вокально-хорового виконавства

Лекція 2. Хорове виконавство в Україні XVIII ст.

У музичному житті України другої половини XVIII ст. чільне місце займало хорове виконавство. Як і в попередні історичні періоди, в цей час значна увага приділялася **церковним хорам** у храмах, монастирях, на архієрейських кафедрах. Церковні хори розвивали багаті, віками сформовані в Україні традиції хорового виконавства. Прекрасні хори були в Києві (у Києво-Печерській лаврі, Софійському соборі, Києво-Братському монастирі, Михайлівському соборі Видубицького монастиря), у Межигірському монастирі біля Києва, у Глухові (в Миколаївській, Михайлівській церквах), у Чернігові (в Троїцькому монастирі), а також у монастирях і церквах Новгород-Сіверського, Переяслава, Полтави та інших міст. Звідси й брали півчих для Петербурзького Олександро-Невського монастиря та інших монастирів і церков Росії.

Церковно-парафіяльні, монастирські, митрополичі та архієрейські хори, співаючи під час богослужіння, виконували не тільки релігійну, але й художньо-естетичну функцію. Церковні хори в другій половині XVIII ст. співали церковну монодію, зафіксовану в українських збірниках – Ірмолях¹⁵, – яка в кантиленних зразках відзначалася мелодичною розвиненістю. До репертуару хорів обов'язково входили барокові партесні твори. У другій половині XVIII ст. почали виконувати й багатоголосу церковну музику нового стилю.

У Галичині в другій половині XVIII ст. найбільші сили церковного музичного виконавства зосереджувалися на митрополичій кафедрі при греко-католицькій церкві св. Юра у Львові. У богослужінні церкви св. Юра брали участь хор та оркестр. Хор складався з 40–50 осіб, а оркестр грав не тільки в урочистих богослужіннях, але й на різних двірських забавах, на банкетах і в театральних виставах¹⁶.

У спогадах одного з культурних діячів першої половини XIX ст. Йосифа Левицького (друкувався під псевдонімом «Іосиф з Болшова»), який грав на скрипці й співав у хорі, зазначено, що в останній чверті XVIII ст. у Львові «існувала в повному складі вокально-інструментальна капела з прекрасним репертуаром старосвітських творів різних композиторів, яка була у вищому розквіті при блаженній пам'яті преосвященнім архієреї Скородинському»¹⁷.

¹⁵ Монодичні наспіви в Ірмолях другої половини XVIII ст. не мають суттєвих відмінностей від наспівів, записаних в Ірмолях XVII – першої половини XVIII ст.

¹⁶ *Лисько* З Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів – Нью-Йорк, 1994. – С. 22–23.

¹⁷ Газ. «Зоря Галицька». – 1852. – № 33. – С. 270. Цит. за: *Волинський Й.* Дмитро Бортнянський і Західна Україна // Українське музикознавство. Вип. 6. – К., 1971. – С.

Цей самий автор зазначає, що найвищого розквіту Святоюрська вокально-інструментальна капела досягла наприкінці XVIII – на початку XIX ст. під керуванням Паньківського, який був ще й композитором. Він написав, зокрема, урочисту кантату на честь єпископа Скородинського. Цей твір був виконаний прилюдно з великим успіхом у день іменин єпископа і справив на львів'ян велике враження¹⁸. Можна припустити, що Паньківський писав і церковну музику, яка виконувалася під час Богослужінь. Однак про його твори, як і про репертуар святоюрської вокально-інструментальної капели, відомостей поки що немає.

У 40-х роках XVIII ст. диригентом єпископської капели у Львові став Андрій Андрійович Рачинський (бл. 1729 – бл. 1800). Там він пропрацював три роки.

Виконавство в Україні було тісно пов'язане з **музичною освітою та її осередками**. У Києво-Могилянській академії існував великий і прикрасний хор, один з найкращих у Києві. Був у цьому закладі й оркестр. Хором диригував регент, а оркестром – капельмейстер. В обов'язки одного з викладачів академії входило «мати нагляд за регентом і капельмейстером... скільки разів на тиждень виконується музика, хто із нових студентів прийнятий, і якщо недостатньо їх вивчає музику – доповідати»¹⁹.

Академічний хор брав участь у різних заходах, які відбувалися в цьому закладі: урочистих прийомах гостей (російських царів, єпископів, митрополитів тощо), диспутах, іспитах, рекреація (під час травневих відпочинкових гулянь). Для урочистих актів спеціально створювалися концерти, канти²⁰. Під час різних урочистостей співав хор, грав оркестр. В академії звучала як церковна, так і світська музика. Виступи хору та оркестру слухали не тільки ті, хто вчився і працював в академії та її гості, але й городяни Києва, які бували на різних урочистостях.

Отже, хор Києво-Могилянської академії виховував численні кадри співаків, композиторів і диригентів, що поширювали хорову культуру по всій Україні й далеко за її межами. Особливе значення для поширення хорової культури на Україні мали хорові мандрівки спудеїв Академії в часі вакацій, Різдяних і Великодніх свят. Хорові гурти академіків роз'їжджалися по різних місцевостях України, співали під час богослужінь у різних церквах, концертували в домах визначних людей, а то й на ярмарках та міських майданах – всюди, де траплялася добра нагода для виступів. З Київської академії вийшло багато відомих українських музикантів, а між ними М.Березовський та А.Ведель.

187.

¹⁸ Лисько З. Зазнач. праця. – С. 23.

¹⁹ *Серебреников В.* Киевская академия с половины XVIII ст. // Труды Киевской духовной академии. – 1897. – № 7. – С. 341.

²⁰ *Козицький П.* Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. – К., 1971. – С. 66.

З-поміж багатьох шкіл на Україні, в яких плекався хоровий спів, треба відзначити музичну школу в Глухові, засновану 1738 року та харківську колегію, особливо після створення при ній так званих *музичних класів* 1773 р. Хори обох шкіл поповнювалися кращими співаками з різних українських місцевостей. Впродовж багатьох десятиріч обидві школи відправляли щороку по кілька, а той по кільканадцять співаків до Придворної капели в Петербург.

Значний вплив на розвиток хорового виконавства в Україні та Росії мало сімейство **графів Розумовських**.

Олексій Розумовський любив музику, і це проявилось в організації ним у Петербурзі оркестру й хору, які були найкращими приватними капелами в Росії за часів Єлизавети Петрівни. Співаки його хорової капели брали участь в оперних виставах. Зокрема, при виконанні опери італійського композитора Франческо Арайї «Цефал і Прокріс» (1755 –1756) виступали п'ять співаків з його хору²¹.

Олексій Розумовський допоміг своєму молодшому братові Кирилові Григоровичу Розумовському (1728–1803), який теж народився в селі Лемеші, здобути освіту в Німеччині, Франції, Італії і зайняти вагоме місце в суспільстві. У 18 років він став Президентом Академії наук, а в 22 роки -гетьманом України (1750–1764). Кирило Розумовський володів численними маєтками в Україні, зокрема, Почепом, Батурином, Козельцями та ін. і був фундатором одинадцяти церков. Польський король С. А. Понятов-ський, згадуючи гетьмана Кирила Розумовського, писав, що він мав добрий голос і вмів добре співати різних пісень²². Кирило Розумовський також був меломаном. При його гетьманському дворі в Глухові був добрий хор та оркестр, які належали до найкращих в Україні та Росії. Я. Штелін у книзі «Музыка и балет в России XVIII века», надрукованій у Петербурзі 1770р., писав, що в палаці гетьмана Кирила Розумовського в Глухові на Україні була організована домашня хорovo-оркестрова капела, «подібної до якої в Росії досі не було. Капела налічувала сорок з лишком добре навчених музикантів, кожен з яких міг з честю виступати й самостійно на своєму інструменті. Коли хор цієї капели в присутності двора та інших високопоставлених осіб виступив уперше в 1753 р. у Москві у палаці гетьмана, він справедливо заслужив те загальне захоплення, яким був зустрятий цей виступ»²³.

З 1753 р. протягом 10 років регентом капели гетьмана К. Розумовського в Глухові був композитор Андрій Рачинський – зачинатель нового стилю українського духовного циклічного концерту. Ймовірно, що саме в гетьманській капелі в Глухові вперше виконувалися його духовні концерти, а потім цей новий стиль духовного концерту поширився в Україні і в Росії.

У резиденції К. Розумовського щонеділі після церковної Служби

²¹ Ернст Ф. Кріпацькі капели на Україні // Музика. – 1924. – Ч. 1 –3. – С. 34.

²² Витвицький В. Гетьман КирилоРозумовський – музичний меценат // Збірник на пошану Гр. Китастого. – Нью-Йорк, 1980. – С. 58.

²³ Штелін Я. Музыка и балет в России XVIII века. – Л., 1935. – С. 90.

збиралася козацька старшина на обід, після якого звучала інструментальна музика²⁴. Так, з нагоди хрестин сина Кирила Розумовського Андрія (1752 р.) після обіду «музика грала по-італійськи»²⁵.

Хори та оркестри існували не тільки в гетьманській резиденції в Глухові, але і в маєтках К. Розумовського в Почепі, Батурині та ін.

Хором у маєтку К. Розумовського в Почепі диригував Абросимов. Поряд з місцевими музикантами в маєтках Розумовського працювали й іноземці. У 1780-х роках у К. Розумовського працював італійський композитор Дж. Астаріта який присвятив йому свою ораторію «Смерть Авеля» (1785 р.). Комічну оперу Дж. Астаріти «Збитенщик» ставив домашній театр К. Розумовського в 1786 р.

Після смерті К. Розумовського (1803) частина півчих і музикантів перейшла до його сина Андрія Кириловича Розумовського (1752 –1836). Він був відомим у Європі дипломатом, але при цьому успадкував від свого батька любов до музики і сам мав неабиякі музичні здібності. Народився А.К. Розумовський у Глухові, закінчив Страсбурзький університет. Працював на дипломатичній службі як російський посол у Неаполі, Копенгагені, Стокгольмі, Відні, де й помер 1836 р.

У Відні А. Розумовський мав розкішний палац, який поступався тільки імператорському²⁶. У палаці була знаменита картинна галерея; у ньому відбувалися концерти, які славилися в Європі. В А. Розумовського бували Й. Гайдн та В.А. Моцарт. А Розумовський грав на скрипці й брав участь (як другий скрипаль) у виконанні квартетів Гайдна у присутності автора. Гайдн захоплювався тонкістю музичного слуху Розумовського, «завдяки якому він угадував у творах Гайдна найпотаємніші задуми, що для більшості публіки залишалися недоступними»²⁷.

А. Розумовський намагався влаштувати поїздки В.А. Моцарта в Росію і з цією метою пропонував у листі до російського князя Г.О. Потьомкіна (15 вересня 1791 р.) запросити композитора. Приїзд Моцарта до Росії вже був майже вирішений, але він так і не відбувся, бо невдовзі помер Г.О. Потьомкін (15 жовтня), а вслід за ним – і Моцарт (5 грудня)²⁸. А. Розумовський був особливо близько знайомий з Л. Бетховеном і став його меценатом. На замовлення А. Розумовського Л. Бетховен написав три квартети оп. 59 (№№ 7, 8, 9)²⁹. Ці квартети композитор присвятив А. Розумовському. Йому ж та Ф.

²⁴ Щоденник генерального хорунжого М. Ханенка за 1752р. Подаємо за ст.: Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини // Музика. – 1924. – № 7–9. – С. 144.

²⁵ Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини // Музика. – 1924. – № 10–12. – С.208.

²⁶ Альшванг Л. Людвиг ван Бетховен. – М., 1977. – С. 213.

²⁷ Русский Биографический словарь. Т. 15. – С. 444.

²⁸ Івченко Л. Геній і аматор-меценат // Музика. – 1996. – № 5. – С. 23.

²⁹ Вони написані 1805–1806 рр., а надруковані 1808р. (голоси) і 1830р. (партитура) // Альшванг Л. Людвиг ван Бетховен. – С. 390.

Лобковіцу Бетховен присвятив також V і VI симфонії. У темі четвертої частини квартету № 7 Бетховен використав мелодію народної пісні, очевидно, зі збірника Львова – Прача «Русские народные песни» (перше його видання з'явилося в Петербурзі 1790р.) «Ах, талан ли мой, талан» (№99). Мелодія цієї пісні, як влучно підмітив російський дослідник В. Пасхалов, «видає її українське походження»³⁰. Особливо це помітно в останніх трьох тактах, бо такі мелодичні звороти є частими в українських народних піснях.

У 1815 –1816 рр. Бетховен зробив обробку української пісні С. Климовського «Їхав козак за Дунай» для голосу, віолончелі, скрипки і фортепіано, а в 1817 –1818 рр. написав варіації на мелодію цієї пісні (ор. 107) для фортепіано в супроводі флейти або скрипки (за бажанням). Не виключено, що звертання Бетховена до українських мелодій було стимульоване А. Розумовським³¹.

На творчість Л. Бетховена немаловажний вплив мав організований А. Розумовським у Відні струнний квартет, який належав до найкращих у Європі (у ньому грали видатні музиканти: скрипаль І. Шуппанціг, альтист Ф. Вайс, віолончеліст Дж. Лінке)³². У салоні А. Розумовського часто звучали новостворені квартети Бетховена у виконанні славетного «квартету Розумовського».

Коли А. Розумовський працював російським послом у Відні, при посольстві були православна каплиця і добрий церковний хор, який складався переважно із співаків посла, що походили з Лівобережної України³³. Після того, як А. Розумовський залишив дипломатичну службу (1806 р.), через деякий час каплицю російського посольства було закрито. Розумовський повернув своїх півчих в Україну у батуринський маєток. Російський князь І. Долгорукий, великий меломан, під час подорожі по Україні 1810 р. відвідав батуринський палац Розумовських і з захопленням писав про хор, який він там почув: «Граф Андрій Кирилович Розумовський, будучи послом у Відні, мав своїх півчих, яких, залишивши службу, повернув до Батурина. Вони вчилися в Росії у Бортнянського і в чудових майстрів у чужих землях... їх лише 12 осіб... Вони при мені співали обідню. Справді, я давно не чув такої солодкої гармонії: які ніжні голоси! Яка музика! Який вираз на обличчі кожного з них! Кожний не ноту тільки бере і не голос підвищує: він у цей час відчуває, захоплюється, захват одушевляє всі його риси. Я невідчутна був перенесений у той вік і

³⁰ Пасхалов В. Русская тематика в произведениях Бетховена // Русская книга о Бетховене. – М., 1927. – С. 186 –187.

³¹ Українські інтонації дослідники знаходять і в творчості Й. Гайдна та В.А. Моцарта (див.: Soroker Y. Ukrainian Musical Elements in Classical Music / by Yakov Soroker. Translation of: Ukainski elementy v tvorhosti kompozytoriv-klasykiv / Includes bibliographical references and index. Translated by Olia Samijlenko. Edited by Andrij Hornjatkevych. – Edmonton ; Toronto : Published by Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1995. – P. 15 –24).

³² Івченко Л. Геній і аматор-меценат // Музика. – 1996. – № 5. – С. 25.

³³ Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів – Нью-Йорк, 1994. – С. 25.

зворушений до глибини душі»³⁴. Під час обіду батуринські півчі «співали різні духовні канти, потім – італійські і, нарешті, малоросійські пісні»³⁵

Якась частина хору, що була при каплиці російського посольства у Відні, після її закриття, очевидно, залишався в цьому місті. Збереглися відомості, що цей хор згодом брав участь у греко-католицькому Богослужінні при церкві св. Варвари у Відні й часто виконував твори Д. Бортнянського. При цій церкві було засновано греко-католицьку семінарію (1776 р.), і там навчалися галичани. На галичан твори Д. Бортнянського справили велике враження; вони згодом увійшли до репертуару хору віденської греко-католицької семінарії³⁶. Таким чином, у Відні був осередок, де звучала українська духовна музика у виконанні українських співаків.

У кожного з відомих представників сім'ї Розумовських була нотна бібліотека. До нашого часу дійшла частина нот з бібліотек Розумовських, які нині зберігаються в Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського. На цей час нотний фонд бібліотеки сім'ї Розумовських нараховує понад 1700 одиниць збереження. У бібліотеці Розумовських зібрані друковані та рукописні твори понад 400 композиторів різних європейських національних шкіл здебільшого XVIII – початку XIX ст. Переважну більшість складають твори західноєвропейських (австрійських, німецьких, італійських, англійських, французьких) композиторів, серед них – твори родини Бахів (Йоганна Себастьяна, Карла Філіппа Емануїла, Йоганна Крістіана), Г.Ф. Генделя, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, А. Кореллі, Д. Тартіні, Дж. Паїзіелло, Л. Боккеріні, Дж. Астаріти, Т. Траєтті, Л. Гретрі та ін. У цій нотній бібліотеці є твори чеських, р. К.Ф. Стаміца, Я.В. Стаміца, Й. Мислівечка), а також, російських і польських композиторів. Твори з бібліотеки Розумовських дають уявлення про те, який багатий і сучасний репертуар звучав у магнатських осередках, що надавали перевагу західноєвропейській класичній музиці.

Крім Розумовських, в Україні у другій половині XVIII ст. були й інші магнати, поміщики (українські, російські, польські), які мали оркестри, хори, театри. Історичні джерела подають лише деякі відомості про такі осередки, здебільшого не зазначаючи, який саме репертуар виконувався в них. Відзначимо найбільш яскраві музичні осередки. Музика відігравала значну роль у **родині Галаганів** на Полтавщині. У маєтку Івана Галагана в с. Сокиринцях на Чернігівщині в другій половині XVIII ст. був записаний «Вертеп». Там же існував оркестр, який потім перейшов у спадок Григорію Галаганові. У розкішному палаці **М. Комбурлея** в Хотині на Сумщині були оркестр, хор, рогова музика («У Хотині грала музика скрипкова, духовна, а

³⁴ Славны бубны за горами или Путешествие мое кое-куда 1810 г. Сочинение князя Ивана Михайловича Долгорукова // Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете. – 1869. – Кн. 3. – С. 317.

³⁵ Там же. – С.318

³⁶ Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів – Нью-Йорк, 1994. – С. 25–26.

часом то й рогова, а крім того, була й вокальна музика»)³⁷. У Хотині М. Комбурлей відвів «цілу вулицю дерев'яних сільських хат для музикантів і співаків»³⁸. Він запросив до себе з Німеччини віртуоза і композитора Франца Бліма. Після призначення М. Комбурлея губернатором на Волині він переніс свої блискучі прийняття Е до Житомира. До цього міста прибуло 120 музикантів і півчих³⁹.

Особливим багатством і різноманітністю відзначалося музичне життя в маєтку сенатора й графа *Й. Іллінського* в Романові на Волині, де він наприкінці XVIII ст. побудував розкішний палац. Двірцева музика складалася майже зі ста осіб, а хор – близько тридцяти. Був у маєтку театр, у якому виступали італійська та німецька оперні трупи, а також балет, що складався з французів, німців та італійців. Й. Іллінський посилав своїх музикантів учитися в Італію.

Великий хорі оркестр мав протягом 1770 –1780 рр. генерал-губернатор України граф *П. Рум'янцев-Задунайський* у маєтку Вишеньках на Чернігівщині. У цьому маєтку П. Рум'янцев-Задунайський приймав царицю Катерину II під час її подорожі 1787 р. На царському прийомі в чудовому палаці звучала вокальна й інструментальна музика. Оркестр і хор графа Рум'янцева-Задунайського розважав Катерину II під час її тривалого перебування в Києві.

Велика капела була в князя *Г.О. Потьомкіна*, яка складалася з 200 українських музикантів. На її базі у Катеринославі була відкрита Музична академія.

У великій панській резиденції *Станіслава Щенського-Потоцького* (1753 –1805) в Тульчині також розважалися музикою.

Хоч музиканти магнатського середовища грали переважно для обмеженого кола слухачів, проте вони сприяли ознайомленню суспільної еліти з тогочасним європейським (насамперед, західним) музичним мистецтвом галантного і класичного стилів.

Після запровадження в Україні кріпацтва (1783р.) у магнатських капелах і театрах виступали переважно українські музиканти-кріпаки. Вони досить часто були обдарованими музикантами, але у своїх магнатів перебували на становищі слуг, і з ними могли жорстоко поводитися.

Розвиток хорового виконавства при кінці XVIII століття пов'язаний із творчістю видатного композитора і диригента *Артемія Веделя* (1767-1808). Маючи велике обдарування Артемій, навчаючись у Київській академії (1776–1787), де здобув загальну у музичну освіту, співав у хорі, а у старших класах диригував ним. Під керівництвом Веделя академічний хор досягнув вершин виконавської майстерності. Окрасою хору був прекрасний тенор його

³⁷ *Лукомский Г.* Старинные усадьбы Харьковской губернии. — Петроград, 1917. – С. 23.

³⁸ Там же. – С.45.

³⁹ *Ернст Ф.* Кріпацькі капели на Україні // Музика. – 1924. – Ч. 1 –3. – С. 35.

керівника. Слава про Веделя як регента і співака розійшлася за межами Києва⁴⁰. В. Аскоченський відзначав, що прекрасну хорову виконавську манеру Веделя наслідували всі хори, яких у цей час у Києві було дуже багато⁴¹. У 1794-1795 роках А.Ведель вступає на військову службу і був призначений капельмейстером корпусного хору. Штабом піхотного корпусу керував генерал-поручник Андрій Леванідов – великий любитель музики і хорового співу. А.Ведель не тільки диригував хором, але й писав хорову музику. У цей час він створив шість концертів. Про захоплення слухачів концертами А.Веделя говорили знавці: П.Турчанінов, В.Зубовський⁴². Під керівництвом А.Веделя цей хор за короткий час став найкращим хором Києва. Із зміною політичної ситуації в Росії, відставкою генерала Леванідова, змінилося життя А.Веделя. Перейшовши на цивільну службу, він працював капельмейстером вокального класу у Харківському казенному училищі та викладав у ньому спів. Указом імператора Павла I від 10 жовтня 1797 р. у церквах було заборонено співати духовні концерти. Музична діяльність А.Веделя значно звузилась, і він займався переважно музичною підготовкою півчих для Петербурзької співацької капели. Повернувшись до Києва, він вступає послушником у Києво-Печерську лавру, згодом його оголошують божевільним, звинувативши у «політичному злочині». Передчасно згас великий талантист – композитору було тільки 41 рік, 9 з яких провів у божевільні.

До найбільш відомих хорових диригентів XVIII століття належали Андрій Рачинський, Марко Полторацький, Дмитро Бортнянський, Артемій Ведель.

Таким чином, у другій половині XVIII ст. збільшилась кількість осередків, де звучала хорова музика, розширювався репертуар. Значне місце займала світська музика, інтенсифікувалося ознайомлення з досягненнями тогочасної західноєвропейської музики.

Питання для закріплення матеріалу:

1. Які види церковних хорів існували у XVIII ст.?
2. Назвіть відомі церковні хори XVIII ст.
3. Яким чином хорове виконавство було пов'язане з музичною освітою?
4. Як осередки музичної освіти XVIII ст. ви знаєте?
5. Який внесок у розвиток хорового мистецтва здійснило сімейство графів Розумовс
6. Назвіть найбільш відомих хорових диригентів XVIII ст.

⁴⁰ Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. -К., 1971.- С.85.

⁴¹ Аскоченский В. И. Киев сдревнейшим его училищем Академией.- Т.2.-К., 1856.- С.378.

⁴² Корній Л. Історія української музики. Ч.2.- Киї.-Харків-Нью-Йорк, 1998.- 301-302.

*Доктор мистецтвознавства, професор
Карась Ганна Василівна*

Історія вокально-хорового виконавства

Лекція 3. Тема: Українське хорове виконавство ХІХ століття

Примітною тенденцією хорового виконавства та освіти ХІХ століття було посилення світського компонента.

Хорова справа отримує «прописку» у навчальних закладах. У 1811 році відкрито музичні класи при харківській гімназії, де згодом з'являється гімназіальний хор. У заснованому 1804 році Харківському університеті організовано хор за участю архієрейських і *класичних* співаків, який виконував різні музичні твори, в тому числі ораторію Й. Гайдна «Створення світу». Хоровий спів плекався також і в деяких приватних навчальних закладах Харкова.

Під кінець 20-х років ХІХ століття почав відроджуватися хор **Київської Духовної академії**, який уже в середині того ж століття належав до кращих хорів Києва, а під кінець століття під проводом О. Кошиця досягнув небувалих мистецьких висот. Добрим хором славилася Києво-Подільське духовне училище, що проіснувало в 1817–1917 рр. – і поставляло співаків до царського двору. Перша гімназія, заснована 1809 р., хор якої співав не тільки на шкільних імпрезах, але й у церкві св. Андрея Первозванного. Були хори і в Другій Київській гімназії, в колегії Павла Галагана та інших школах.

Заснований 1834 р. **Київський університет** зайняв поважне місце у розвитку української хорової культури. 1843 р. засновано при університеті церковний хор, причому партії сопрано і альтів виконували хлопчики, учні Софійського духовного училища та гімназії, а партії тенорів та басів – студенти університету. Пізніше партії сопрано та альтів виконували жінки, випускниці київських шкіл. 1860 р. засновано при університеті світський хор під керівництвом Миколи Лисенка. Почалася нова, світла епоха в історії хорового співу Київського університету. Вже 1861 р. хор дав перші концерти, на яких було виконано українські народні пісні та твори М. Лисенка. У 1863–1864 рр. університетський хор під проводом М. Лисенка виступив у київському міському театрі. Виконання пісень було поєднано із сценічним дійством у вигляді чумацького табору й традиційної української *вулиці*. Пізніше диригентами університетського хору були Я. Калішевський, О. Кошиць та інші. В останні десятиріччя ХІХ століття М. Лисенко організував у Києві ще й інші хорові колективи, з якими провадив жваву концертну діяльність у місті та відбував поїздки по Україні, що мало вирішальний вплив на відродження української національної свідомості. До Лисенкових хорів входили студенти університету, робітники, урядовці, співаки церковних хорів, семінаристи та

ін.⁴³, які поширювали Лисенкові впливи на різні прошарки українського суспільства.

До найвидатніших церковних хорів Києва XIX ст. треба зачислити капелу Софійського катедрального собору (у 1886–1920 рр. регентом хору був Я. Калішевський), хор Михайлівського Золотоверхого монастиря, Успенської церкви Києво-Печерської лаври та Братської церкви на Подолі. Ці хори постійно перебували на високому мистецькому рівні, але вершин досягали в час щорічних святкувань празника їхнього патрона. «Для таких нагод, – пише Л. Пархоменко, – спеціально готувалися пишні музичні програми, добиралися нові й улюблені твори, виступали кращі солісти, включалися для посилення хорів його ветерани, обдаровані аматори. Все те перетворювало ці служби на пам'ятні мистецькі події. При постійній конкуренції хорів і регентів такі храмові урочистості сприяли активному оновленню репертуару, який виносився на суд кваліфікованої і знаючої аудиторії»⁴⁴.

Треба підкреслити, що добрі церковні хори на Україні були й поза Києвом. До найвизначніших треба зачислити архиерейські та семінарські хори в Чернігові, Полтаві, Катеринославі, Херсоні, Кам'янці-Подільському. У хорі духовної семінарії в Кам'янці-Подільському диригентом хору у 1898 р. був композитор М. Леонтович.

З 60-х років XIX ст. незважаючи на жорстокі для української культури часи небувалого розгулу російської чорносотенщини, українська хорова культура росла і поширювалася. У Києві, наприклад, крім церковних та шкільних хорів, провадили жваву концертну діяльність також робітничі хори при різних фабриках. Деякі з них брали ще й участь у богослуженнях. Хор друкарні К. Новицького співав у Георгіївській церкві, а хор друкарні Фриця – у Софійському митрополичому домі. При хорі друкарні Фриця існувала спеціальна співоча школа.

Плакався хоровий спів також у різних українських родинах. Київський адвокат Ф. Стерня (друга половина XIX – початок XX ст.), що сам мав домашньо-родинний хор, дає яскравий образ тодішньої ситуації: «Тяжкі то були часи українства в Росії. В Києві правив *удільний князь* в особі грубіяна *фельдфебеля* генерал-губернатора Олександра Дрентельна [...]. Без скреготу зубів, без скаженої піни Дрентельн не міг чути слова *українець*; українське слово або пісня виводили його з рівноваги. Але як на злість йому Київ був тоді немов хворий на якийсь співучий психоз. Співали по домах, садочках, на вулицях, на Володимирській горі, на Дніпрі, за Дніпром, в царському саду, а навіть під самим носом Дрентельна, в так званій Маріїнській році коло царського палацу. Дрентельн міг тільки пінитися зі злості, бо такої сили, щоб

⁴³ М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упор. Остап Лисенко. – К., 1968. – С. 511.

⁴⁴ Пархоменко Л. Хорова культура в першій половині XIX ст. // Київ музичний. – К., 1982. – С. 29.

цю стихію загамувати, не було»⁴⁵.

На західноукраїнських землях, що потрапили під сильний вплив німецької музичної культури, відродження українського хорового співу почалося у висуненому далеко на захід центрі української культури – Перемишлі (сьогодні Польща). У 1829 р. український єпископ І. Снігурський заснував при своїй катедрі хор, а при ньому – музичну школу. Першим диригентом хору стан чех Алоїз Нанке. Хор за короткий час здобув собі таку славу, що притягав до української церкви й чужинців: німців, поляків, чехів, а потім вищих урядників, професорів, військовиків. Дехто з них пристав до катедрального хору й звеличував своїм співом українські богослуження. Історична заслуга хору була в тому, що цей хор впровадив в Галичині твори Д. Бортнянського, які стали прикладом для галицьких композиторів і що цей хор і його музична школа виховали нове покоління українських диригентів. Вони понесли відроджений український хоровий спів у найдавніші закутини західноукраїнських земель, організо-вуючи в різних місцевостях церковні хори: І. Х. Сінкевич у Чернівцях (1835 р.), К. Білорусин (Матезонський) в Ужгороді.

Першим видимим проявом відродження українського хорового співу у Львові можна вважати заснування хору Ставропігійського інституту в 1831 році. В цьому хорі здобули перші музичні знання славний український співак Олександр Мишуга, Ю. Закревський та інші. Певне значення мав і хор Духовної семінарії, диригентом якої у 1839 році був композитор М. Вербицький. Цікавою, хоч і безуспішною, була спроба створити у 1863 р. у Львові хорове товариство, що ставило собі за мету: «а) задоволення народної любові до співу; б) естетичне виховання за допомогою співу; в) піднесення співу до ступеня хорового співу; г) підготовка до співочої частини майбутнього театру»⁴⁶.

Ці завдання певною мірою здійснював хор *Руської Бесіди* (заснований 1864 р.), виступаючи не тільки на концертах, але й в театральних виставах. Старанням композитора А. Вахнянина 1870 р. у Львові було створено хор *Торбан*, однак його діяльність не були довготривалою.

Жваву діяльність у 1882–1896 роках розвинув хор *Академічного Братства*, що складався переважно із студентів університету. Крім виступів у Львові, цей хор відбув ряд концертних поїздок по Галичині.

Широкомасштабністю й виразною цілеспрямованістю своєї діяльності відзначався *Львівський Боян*, заснований у 1891 р. Вже в першому році свого існування *Боян* дав низку концертів у Львові, відбув концертні поїздки по різних місцевостях Галичини та успішно репрезентував українське мистецтво у Празі. *Боян* став важливим центром західноукраїнського музичного життя. Він давав концерти й брав участь у різних мистецьких імпрезах та українських національних святах; організовував конкурси на кращі музичні твори й тим

⁴⁵ М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упор. Остап Лисенко. – К., 1968.- С.423.

⁴⁶ Живі сторінки української музики: статті, дослідження, публікації. – К., 1967. – С.119.

стимулював творчість українських композиторів, видавав музичні твори, дав поштовх до створення Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка. Першими провідниками *Львівського Бояна* були визначні українські патріоти: В. Шухевич – голова, А. Вахнянин – диригент. Незабаром організовано Боян у Перемишлі (1891), Станиславові (1894), Коломиї (1895), Чернівцях (1898 р.), пізніше і в інших містах, а між ними і в Києві та Полтаві. Свою корисну й багатогранну діяльність товариства *Боян* проводили до приходу більшовиків (1939р.), які заборонили їх.

Існували хори також в гімназіях різних українських міст: в Перемишлі (1829 р. у гімназіальному хорі співав М. Вербицький), у Львові (1885 р., диригентом був О. Нижанківський), Дрогобичі, Стрию (у 1888 р. диригентом хору був Ф. Колесса).

Починаючи десь з 60-х років XIX ст., організовуються хори й по українських селах. Заснований 1862 р. хор у Денисові (диригент Й. Вітошинський), виступав і в сусідніх селах та містах Тернопіль, Бережани, Золочів. 1865 р. організовано хор у селі Старі Богородчани, пізніше у селах Стриганці, Зубриці та ін.

До найбільш активних хорів останніх десятиріч XIX ст. можна зачислити хори Стрия, Завадова, Судової Вишні. У 80-х роках XIX ст. існував у Перемишлі під керуванням О. Ціпановської чи не перший західноукраїнських землях дівочий хор.

У Галичині, як і на українських землях під Росією, у другій половині XIX ст. культивувався хоролий спів у домашньому крузі славних українських родин, а саме Леонтовичів, Менцінських, Вітошинських, Носалевичів та ін.

Крім хорів, що провадили довший час постійну діяльність, організовано для спеціальних святкувань, особливо Шевченківських, принагідні хори, що об'єднували співаків різних хорів. Такий хор виступав, наприклад, у 1862 р. в Перемишлі на першій Шевченківській академії в Галичині.

До найвизначніших українських диригентів XIX ст. треба зачислити М. Лисенка та Я. Калішевського, з молодших – О. Кошиця у Києві, Г. Давидовського у Полтаві, А. Вахнянина, М. Копка, а з молодших О. Нижанківського у Галичині, І. Бокшая на Закарпатті, С. Воробкевича на Буковині.

Діяльність українських хорів, особливо в другій половині XIX ст., виконувала важливу функцію не тільки в розвитку української музичної культури, але й в загальних процесах українського національного відродження; сприяла самоусвідомленню українських народних мас, вирощувала у роздертому російсько-австрійськими кордонами українському народі почуття спільності та соборності. Тут особливе значення мали в першій половині століття твори Д. Бортнянського, а в другій – М. Лисенка, що маніфестували національну та культурну самобутність перед чужими. Важливою тенденцією хорошого процесу XIX ст. була його демократизація, наближення до інтересів народу, зародження концертно-гастрольного руху.

ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ:

1. Яким чином хорове виконавство ХІХ ст. було пов'язане з музичною освітою?
2. Які осередки музичної освіти ХІХ століття ви знаєте?
3. Які типи хорів існували у ХІХ столітті?
4. Яку роль у розвитку хорового виконавства відіграла діяльність Миколи Лисенка?
5. Яка роль у розвитку українського хорового мистецтва товариства *Боян*?
6. Назвіть найбільш відомих хорових диригентів ХІХ століття.

*Доктор мистецтвознавства, професор
Карась Ганна Василівна*

Історія вокально-хорового виконавства

Лекція 4. Професійний хоровий спів. Композитори- диригенти.

Микола Віталійович Лисенко

Микола Лисенко (1842–1912) – це знакова постать в історії українського хорового руху кінця ХІХ – поч. ХХ ст. З його іменем пов'язано **творення академічного хорового виконавського стилю на концертній естраді**. Композиторська та фольклористична праця митця яскраво реалізовувалася у його диригентській практиці. Висока музична обдарованість М. Лисенка рівносильно проявлялася у всіх сферах музичної культури, однак найпродуктивніше його постать впливала на розвиток українського хорового виконавства вродовж першої половини ХХ ст. Учнями М. Лисенка й продовжувачами його мистецьких ідей згодом були відомі хорові диригенти й композитори: М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Яциневич, О. Кошиць, П. Демуцький, В. Верховинець та інші.

Музичне життя України другої половини ХІХ ст. позначене тенденцією **переходу від аматорського виконавства** як основної форми музикування до **професіонального**. Прогресивні митці, любителі та ентузіасти музичної справи розуміли, що на часі організація постійних хорових колективів, активно діючих товариств, зокрема філармонічних.

Початок професіонального хорового виконавства пов'язане з ім'ям Миколи Лисенка. **Хоровою діяльністю** він захопився ще в 60-ті роки під час навчання у Київському університеті. М. Лисенко працює як організатор і керівник студентських хорів, благодійних концертів у Києві. Але після Валуєвського циркуляра 1863 р. утиски цензури значно посилилися, і влаштовувати концерти, де б звучала українська музика, стало дуже важко. О. Пчілка розповідає про трагікомічну ситуацію, що виникла на одному з таких концертів. Лисенко подав програму концерту на розгляд відповідній цензурі, а київська влада висунула вимогу, щоб твори з українськими текстами були перекладені. Обурений Лисенко знайшов вихід: виконувати українські пісні з перекладеним текстом французькою мовою. Коли в концерті українська пісня «Дощик, дощик капає дрібненько» прозвучала з французьким текстом, у театрі зчинився невгамовний сміх і гомін. Присутня на концерті поліція заборонила співати далі по-французькому⁴⁷.

В університеті діяв драматичний гурток, який здійснював поста-новки вистав. Хором керував М. Лисенко, для якого опрацьовував народні пісні. Ці театралізовані вистави Лисенка-Старицького започаткували вид **етнографічних концертів**. Перший такий концерт відбувся у січні 1961 р.

⁴⁷ Пчілка О. Микола Лисенко (спогади й думки) // М.В.Лисенко у спогадах сучасників. – К., 1968. – С.71.

26 лютого (за старим стилем) 1864 р. відбувся концерт-вистава, якою студенти Київського університету вшановували пам'ять Т. Шевченка. У програмі концерту були народні пісні та два музично-театральні твори: «Наталка Полтавка» І. Котляревського і «Простак» В.Гоголя з музикою М. Лисенка. Оркестром і хором диригував сам композитор. Крім радощів, концерт приніс і неприємності: у партії дяка (в музиці до «Простака») київська влада почула пародію на церковний спів і вимагала від Лисенка пояснення. Уже тоді він потрапив у поле зору жандармів, з якими довелося мати неприємні справи до кінця свого життя. М. Лисенко був свідомий того, що міське населення не знає краси народної пісні. Тому його творчим завданням було залучати до хорового співу якомога більше студентської молоді й популяризувати пісню серед широких верств.

На початку 70-х років, після закінчення Лейпцизької консерваторії, продовжилася диригентсько-хорова діяльність М. Лисенка, якою він займався ще будучи студентом університету. Впродовж двох років (1872 –1874) М. Лисенко керував аматорським хором при Київському хоровому товаристві. Навколо нього гуртувалися палкі ентузіасти хорового співу, люди, віддані українській культурі. У 80-х роках концерти Лисенкового хору в Києві мали великий успіх і широкий резонанс. Усі хорові програми співаки виучували напам'ять, що сприяло якісному їх виконанню.

Примітним явищем у культурному житті Києва 1870–1873 рр. стали тематичні концерти М. Лисенка, присвячені слов'янській музиці. У цих концертах хор під його керівництвом виконував, крім українських, також російські, сербські, моравські, чеські, хорватські пісні, причому співав їх мовою оригіналу. Слов'янські концерти Лисенка відбувалися в березні, коли українська громадськість вшановувала пам'ять Т. Г. Шевченка. Ці концерти були зумовлені його інтересом до життя й культури різних слов'янських народів, що було характерно для багатьох тогочасних культурних діячів. З метою запису народних пісень Лисенко разом зі своїм приятелем О. Русовим здійснив поїздку спочатку на Прикарпаття (в Галичину), а потім у Сербію. В архіві композитора збереглися рукописи з його записами болгарських, сербських, моравських, хорватських пісень.

Незважаючи на численні труднощі, М. Лисенко у 1880 –1890-х роках активно займався диригентсько-хоровою діяльністю та організацією концертів, у яких звучала українська музика. Організований ним хор із студентів Київського університету зростав і міцнів, і композитор успішно виступав з ним у різних концертах переважно в Києві. Характеризуючи М. Лисенка як диригента, один з його хористів Д. Ревуцький писав, що він «умів видобути з свого хору такі чудові співучі інтонації», що в нього «була якась особлива техніка праці з голосистими, але зовсім некваліфікованими співаками. Трудно повірити, але в дуже короткий час він умів їх довести до високого ступеня досконалості. Він мав надзвичайний хист розтлумачувати річ, призначену для виконання, захопити виконавців нею, розкрити її художній і ідеологічний

зміст. Він умів схопити художній образ, зробити його реальним і, що найважливіше, умів одному йому присутніми тонкими засобами заставити і хор подати цей образ слухачеві»⁴⁸.

На 1884 р. припали студентські заворушення в Київському університеті, який відзначав 50-ті роковини свого заснування. У супереч офіційній програмі свята, студентство запросило на ювілейний вечір хор Лисенка. Він мав виконувати українські народні пісні та пісні інших слов'янських народів. Але коли почалися «безпорядки» і начальство знищило квитки й заборонило виступ хору, студенти зібралися у Лисенка вдома.

Хорові концерти М. Лисенка мали не тільки культурне, але й громадсько-політичне значення. Вони не тільки знайомили широкі верстви суспільства з українськими піснями, а й сприяли піднесенню національної свідомості українського народу. Розуміючи важливість такої діяльності, композитор здійснив концертні подорожі по Україні 1892, 1893, 1897, 1899, 1902 рр. і побував у багатьох її містах (у Полтаві, Житомирі, Черкасах, Умані, Білій Церкві, Лубнах, Бердичеві, Кременчуку, Корсуні та ін.). Починаючи з другої подорожі, він уже мав помічників – Я. Яцине-вич, К. Стеценка, що згодом стали відомими диригентами й композиторами. Програми концертів складалися переважно з української музики – народних пісень в обробці Лисенка, його оригінальних композицій та творів інших українських композиторів, а також народної й професійної музики слов'янських народів (перш за все, російської) та західно-європейської. У відзначених концертах Лисенко виступав як диригент і піаніст. Вони проходили з великим успіхом.

На початку ХХ століття у 1905 році М. Лисенко засновує хорове товариство «Боян» (на зразок відповідних західноукраїнських товариств). Організовувалися хорові концерти української народної та професійної музики, а також музики інших слов'янських народів та західно-європейської. Диригентами хорових концертів були М. Лисенко та його учень О. Кошиць.

Репетиції хору Лисенко поділяв на кілька етапів. Спочатку він знайомив хористів з твором, награвши мелодію на роялі, далі працював над кожною хоровою партією і згодом зводив їх у загальній репетиції. Надалі “...починалась найтрудніша... робота над виробленням нюансів. При цьому Микола Віталійович пояснював..., як треба брати ту чи іншу ноту голосом, як дихати... Він хотів виховати... розуміння музики та співів...”⁴⁹

Як згадує С. Тобілевич, М. Лисенко називав хор найдосконалішим музичним інструментом, «в якому всі голоси мусять у найтіснішому поєднанні одного з другим творити художні малюнки... Для того, аби хор звучав як прекрасний інструмент, треба, щоб усі його окремі голоси були чисті й

⁴⁸ Ревуцький Д. М. В. Лисенко – хоровий диригент // М. В. Лисенко у спогадах сучасників. – К., 1968. – С.528, 530–531.

⁴⁹ Тобілевич С. Нові люди – нове життя // М. В. Лисенко у спогадах сучасників. – К., 1968. – С.401–402.

звучні...»⁵⁰

Лисенко як диригент був наділений від природи особливою силою впливу на слухача. Як згадує Л. Старицька-Черняхівська, коли він виконував українські твори, то «надавав їм щось надзвичайне, якесь євшан-зілля... Оживали тисячоліття. І чулася глибока, сива, слов'янська старовина»⁵¹.

Хорові колективи Лисенка досягли високого рівня виконавської майстерності, стали визначними музичними осередками. **Хорові програми** постійно поповнювалися новинками музичної літератури. Серед виконуваних творів були такі складні партитури як «Іван Гус», «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка, хорові номери з опер Р. Вагнера, М. Римського-Корсакова, А. Рубінштейна, С. Монюшка, М. Лисенка.

Диригентсько-хорова діяльність М. Лисенка була прикладом відданості справі для багатьох учнів і послідовників, які організовували хорові гуртки.

О. Кошиць безпосередньо переймав досвід хорової роботи на заняттях у М. Лисенка. Згодом він згадував, що саме на цих репетиціях (Кошиць називає їх «проби Лисенка») він уперше почув «правдивий український хор»: «Потім це дуже допомогло мені більш свідомо розглядати партитуру, бо лише тепер я міг зрозуміти, як воно буде виходити в голосах»⁵².

У концертних виступах хори М. Лисенка виконували його власні опрацювання народних пісень. Це були розкладки для різних хорів: чоловічих (переважно історичні, козацькі, чумацькі, парубоцькі пісні); для мішаного хору композитор опрацюював давні календарно-обрядові та родинно-обрядові пісні. Усі ці опрацювання увійшли у дванадцять «Десятків» (120 народних пісень для чоловічого і мішаного хору з фортепіанним супроводом); обрядові пісні для мішаного хору склали 5 збірників: перший і другий вінок «Веснянок», «Колядки та щедрівки», «Купальська справа», «Весілля», видані впродовж 1895–1903 рр. Протягом життя М. Лисенко опрацював понад півтисячі народних пісень. Інтерес Лисенка до цього жанру був зумовлений, з одного боку, бажанням ознайомити якомога більше людей з великим пісенним багатством, яке він записував і осмислював, а з іншого боку – вони поповнювали його концертний репертуар.

Здобувши високу освіту в Лейпцизі й Петербурзі, М. Лисенко був вражений інтонаційним багатством українського мелосу. Його вразило те, що молодь співала старовинні народні пісні з підголосками. Про своє захоплення він писав у листах до Ф. Колесси «... кращих контра-пунктистів, як наш люд співучий, не вигадаете і усе це без підручників і консерваторій... Який то в ньому сидить запас музикального чуття, здібності і творчості...»⁵³.

Жанр опрацювання народної пісні у творчості М. Лисенка мав певну

⁵⁰ Там само. – С.403.

⁵¹ Старицька-Черняхівська Л. Спогади про М. В. Лисенка // М. В. Лисенко у спогадах сучасників. – К., 1968. – С. 309.

⁵² Кошиць О. Спогади. – К., 1995. – С.338.

⁵³ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С.531.

еволюцію. Його перші хоріві аранжування спираються на канони європейської мажоро-мінорної системи з виразним мелодико- гармо-нічним стилем викладу фортепіанної партії. З часом він відходить від гомофонно-гармонічного викладу пісень і опрацьовує пісні, спираючись на специфіку народної підголоскової поліфонії, де кожен голос має свою самостійну мелодію. Напрямок розвитку поліфонічних хорових опрацювань народних пісень пов'язують з ім'ям М. Леонтовича. Однак, як зазначає Ф. Колесса, цей напрямок започаткував М. Лисенко, і лише згодом «...його ідеї прийнялися на українському ґрунті й оформилися в окремі школі (Леонтович, Стеценко, Кошиць), яка й далі розроблювала українську народну пісню в напрямі, вказаному великим учителем»⁵⁴.

Творчість М. Лисенка стала зразком для його послідовників – М. Леонтовича, О. Кошиця, С. Людкевича та інших композиторів, які по-своєму осмислили пісенну традицію в жанрі опрацювання народних пісень⁵⁵.

ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ:

1. Які особливості діяльності М. Лисенка – хорового диригента?
2. Якими хоровими колективами керував М. Лисенко?
3. Які особливості репетиційної роботи М. Лисенка з хорами?
4. Яке значення диригентської діяльності Миколи Лисенка для розвитку хорового виконавства в Україні?

⁵⁴ Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970. – С.501.

⁵⁵ Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. – К.: Український світ, 2002. – С.103 –108.

*Доктор мистецтвознавства, професор
Карась Ганна Василівна*

Історія вокально-хорового виконавства

Лекція 5. Професійний хоровий спів. Композитори-диригенти. Микола Дмитрович Леонтович – диригент

М. Леонтович (1877–1921) – творець неперевершених зразків української пісенності, опрацьованих ним на рідному Поділлі, автор літургійних і паралітургійних творів.

Концертна діяльність М. Леонтовича, що своєю творчістю склав цілу епоху в розвитку української хорової культури, розпочалася наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. на Кам'янець-Подільщині та Віннич-чині. Найяскравішою сторінкою стала робота в залізничній школі на станції Гришино (нині Красноармійськ) на Донбасі, де композитор працював викладачем музики (з 1904 р.). Саме тут він активізував пісні в обробках М. Лисенка, М. Леонтовича, А. Коціпінського. Хор був мішаним – співали дорослі і діти, близько 50 осіб. Хор давав концерти в багатьох місцях Катеринославської губернії. Хор залізничників Гришино став одним з перших на Україні аматорських робітничих колективів, які пропагували революційну пісню, українську музику в робітничо-селянському середовищі. Виступи хору припинило втручання поліції, яка почала переслідувати Леонтовича.

Доля композитора змінилася після зустрічі з Кирилом Стеценком, який порадив йому переїхати до Києва (1918 р.). Леонтович на той час вже був відомим композитором, його знали як неперевершеного майстра народної хорової поліфонії, його твори співали всі київські колективи. У Києві М. Леонтович веде педагогічну діяльність – викладає в Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка.

З ім'ям М. Леонтовича відкривається новий напрямок в українській і слов'янській культурі – це творення у хоровій музиці глибоко психо-логічних музичних образів-характеристик.

Творчість Леонтовича вирізняється серед доробку його сучасників саме ставленням до народнопісенних тем, їх використанням, переос-мисленням і переінтонуванням відповідно до власної художньої ідеї. Спосіб його художнього мислення був “суб’єктивно-перетворюючий” на протиположний мисленню, яке спрямоване на “об’єктивно-відтворюючий” (Б. Луканюк) процес в опануванні фольклору.

Вся хорова творчість композитора була спрямована на опрацювання народної пісні, в якій він сягнув висот оригінальних шедеврів. І цей новий напрямок його мистецтва закріпився і в сценічному втіленні його творчості з дня першого виконання “Щедрика” Київським університетським хором у різдвяній програмі 1916 року під диригуванням О. Кошиця.

Кирило Стеценко – диригент

Помітний слід у розгортанні хорового життя початку ХХ ст. відіграла різнобічна музична діяльність К. Стеценка. Крім навчання у Г. Любомирського в школі Лисенка, педагогічної праці в кількох гімназіях Києва та інтенсивної творчості, митець багато енергії й часу віддавав критично-рецензентським виступам у пресі та роботі в організованому ним Народному хорі. У концертах Народного хору м. Києва брав участь відомий кобзар Терешко Пархоменко. Уявлення про програми хору дає його виступ у Києві 19 травня 1906 р. В концерті брали участь артисти, яких спеціально запросили. Відомий бандурист Т. Пархоменко, вокалісти Ф. Влодек і Тарасевич проспівали українські думи та пісні; Тарасович на «біс» виконав «Ой кряче, кряче...» Стеценка. За свідченням рецензента «в деяких піснях («Шумить, гуде дібровонька», «Ой зйду я на могилу...») народний хор робив враження справжніх професіональних співців»⁵⁶. Тогочасна преса називала цей колектив «першим київським Народним хором». Відзначалося, що хор «встиг придбати собі досить широку славу», що склад хористів був переважно робітничий»⁵⁷. Програми концертів склалися з народних пісень, інколи в Лисенкових, іноді в Стеценкових обробках. Виконавський стиль колективу Стеценка, на думку сучасників, відрізнявся від народної манери співу і більше наближався до академічного стилю хору Лисенка. Про Стеценка писали: «Видно, що регент – людина освічена, енергійна, працьовита, з великим артистичним смаком»⁵⁸.

Концерти Народного хору пропагували народну музику, її найкращі зразки. Визнання Стеценка як диригента засвідчує запрошення керувати хором на Шевченківських святах у Харкові (березень 1907 року). Широко розгортається і педагогічна діяльність Стеценка, в якій він вбачав важливу громадсько-суспільну справу. Новій школі належало «...виховати таких людей, які б мали тверду волю в проведенні у життя найвищих ідей... ідей правди, краси, добра на користь рідного краю і народу нашого...»,⁵⁹ – писав він згодом. Його педагогічно-освітня позиція формувалася під впливом настанов М. Лисенка та контактів з протоієреєм В. Липківським у колективі церковно-учительської школи (1903–1905).

У час реакції Стеценка переводять з Києва на Донщину (1907), пізніше до Білої Церкви. Тут диригент за допомогою О. Кошиця знайшов роботу вчителем співу в гімназії. Налагодивши заняття в гімназії, Стеценко намагався активізувати концертне життя Білої Церкви: він влаштовує виступи гімназійних хорів, великі хорові концерти з творів Глінки, Мусоргського, Римського-Корсакова, Бородіна, Чайковського, Лисенка та ін.; komponує гімн «Пам'яті Гоголя» до 100-річчя з дня народження письменника (твір

⁵⁶ Громадська думка. – 1906. – 24 травня.

⁵⁷ Там само.

⁵⁸ Там само.

⁵⁹ Стеценко К. Доповідь на з'їзді вчителів «Українська пісня в народній школі», 25 квітня 1917 р. – Вінниця, 1917. – С. 3.

виконувався у багатьох школах України в дні гоголівських свят, а також на ювілейному концерті в Київському оперному театрі); систематично пише рецензії та статті.

У жовтні 1908 року Стеценко на шпальтах «Баяна» звернувся до своїх колег-регентів, музикантів – із закликом-відозвою: розгорнувши концертну діяльність, широко відзначити Шевченківські ювілеї у 1911 та 1914 роках і допомогти у збиранні коштів для спорудження пам'ятника Кобзареві.

У 1909 р. Стеценко повертається до Києва, працює регентом у декількох церквах. Захворівши, на вимогу лікарів у 1910 р. виїхав до Тиврова (нині Вінницької області). Постійні матеріальні нестатки, безперспективність музичної діяльності привели К. Стеценка до висвячення і обіймання парафії (1912–1917).

Лютнева буржуазна революція 1917 року, повалення царату повернули К. Стеценка до активного творчого життя.

На засадах громадянсько-мистецьких ініціатив, патріотичного самовияву, у 1918–1919 рр. виникали артистичні об'єднання. До найпомітніших належав Перший національний хор, підтримуваний музичним відділом Міністерства освіти. З ним працювали диригенти О. Приходько, К. Стеценко і О. Кошиць. Ядро колективу склали фахові хористи, які, дістаючи утримання за спів у церковних храмах, для співгромадян два роки безкоштовно провадили інтенсивну концертну діяльність. Вони вважали свою працю національним покликанням. Зрозуміло, що ні диригенти, ні концертмейстер також не отримували платні. Тим часом Першому національному хорові випала місія бути першим виконавцем, апробатором кращої частини творчого доробку тогочасних композиторів, творів новаційних, з оригінальними музичними ідеями, особливостями музичної мови і стилістики. Вони потребували значної інтелектуальної фахової праці. Керований такими талановитими хормейстерами, як Стеценко і Кошиць, хор швидко набув вишколу й артизму. Його художній потенціал, мобільність і патріотичну громадянську позицію високо цінували сучасники, виступи мали великий успіх. Дебютував хор під орудою О. Кошиця, в програмі концерту були твори М. Лисенка, К. Стеценка та О. Кошиця. Цей колектив 9 і 15 червня 1918 року в оперному театрі і в Троїцькому народному домі дав перші за життя Стеценка концерти, спеціально присвячені його творчості. Хором керував О. Приходько (перший і третій відділи концерту), у другому автор акомпанував солістам і хорові. В оперному театрі 9 червня – аншлаг, добірна публіка, Перший національний – у стильному українському вбранні. Виконувались і відомі, улюблені публікою твори композитора, і вперше представлені слухачам. Спеціально до цього концерту Перший національний підготував нову велику програму: «Сон», «До пісні», «Колискова пісня», «Сійтеся, квіти», «Усе жило», «То була тихая ніч чарівниця», «Веснонько, весно», «Живи, Україно» (гимн), «Над нами ніч», «Вкраїно-мати», «Слава Вкраїні». Крім того виконували знану вже кантату «Шевченкові». Потужний резонанс успіху концертів спонукав багатьох

диригентів увести нові твори до репертуару своїх колективів. Відтоді вони зазвучали в різних містах.

Наступного дня відгуки в газетах на цей концерт засвідчили і громадянське вшанування композитора, і захоплення його творами: «І Національний хор, і чудова музика зробили на слухачів величезне враження. ...Найкраще і найсильніше враження на слухачів зробили пісні «Україно-мати», «Сон» і «Живи, Україно». В чудовій музиці цих пісень виявилась муза Стеценка: то лагідна і тиха, як весняний ранок, то бурхлива і грізна, як буйне море»⁶⁰.

З Першим національним хором та співаками-солістами (М. Литвиненко-Вольгемут і М. Дніпровою-Приємською) у липні-серпні 1918 року Стеценко здійснив велику концертну подорож по Харківщині й Полтавщині. У його програмах були переважно нові, незнані твори М. Лисенка та приготовані до авторського концерту К. Стеценка⁶¹. У пресі анонсувалися плани подальших концертних презентацій Першим національним творів М. Леонтовича, Я. Степового, галицьких композиторів.

Концертні подорожі мали важливе суспільне, мистецьке та культурно-просвітительське значення: наслідуючи приклад Першого національного, створювалися подібні колективи – Лубенський, Полтавський та Харківський національні хори, зароджувався хоровий рух.

Важливу представницьку роль відігравав Перший національний хор і в напруженому київському громадсько-мистецькому житті. «Від перших днів свого існування аж до останніх часів хор цей виносив і виносить на своїх плечах весь тягар художньо і громадянської музичної діяльності»⁶², – писали у «Відродженні». У цій статті наведено промовистий перелік значущих громадянсько-суспільних подій, де брав участь Перший національний: Свято І. Франка, концерт у «Просвіті», похорони Івана Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Івана Стешенка, панахиди на перепохованні героїв Круг, перша відправа у св. Софії (після 250-літніх анафем) по гетьманові І. Мазепі, відкриття українського державного університету в Кам'янці-Подільському, панахида по шостій річниці смерті М. Лисенка в межах проведення Собору УАПЦ 1918 року, не згадуючи вже благодійних концертів на користь бідних учнів і студентів та планованої власної концертної діяльності. Беручи участь у зазначених громадянських акціях, Перший національний власне виконував також і функції духовних українських хорів, яких не було аж до появи автокефальних парафій⁶³.

⁶⁰ Гай П. Концерт з творів К. Стеценка // Відродження. – 1918. – 11 червня. – № 60.

⁶¹ У цій подорожі брав участь і М. Леонтович як акомпаніатор.

⁶² Намор. Перший український національний хор у Києві // Відродження. – 1918. – 30 жовтня. – № 172.

⁶³ Перший український концертний церковний хор засновано при Андріївському соборі. Під орудою Б. Левитського він 27 вересня 1919 року виступив у залі Купецького зібрання, виконавши духовні твори К. Стеценка, М. Леонтовича, П.

Варто зауважити: Перший національний виступав переважно під проводом Стеценка, зі співаками-ентузіастами у нього склалися дружні теплі стосунки, цілковитий контакт.

Безмірно перепрацьовуючи в громадській і мистецьких сферах, Стеценко був невтомним і бадьорим. Зростає потяг до творчості. Серед його пореволюційних первістків бачимо гімни («Живи, Україно», «Вкраїно-мати», сакральний «Хвалить ім'я Господнє»), світлі романси і ейфорійні хори на слова О. Олеся («Хтось постукав в моє серце», «Сонце на обрії», «Радійте, співайте»), Лесі Українки («Знов весна», «Хотіла б я піснею стати», «Стояла я і слухала весну») втім подеколи й експресивно-трагедійні образи – («Над нами ніч» на слова О. Олеся). З новою силою спалахнув інтерес до героїчних колізій, тем визвольної боротьби (на Шевченкові вірші: кантата «У неділеньку, у святу», «Гайдамаки»), мотивів солідарності («Травнева пісня», слова М. Філянського), уславлення свободи («Свобода, рівність і любов», слова П. Тичини).

Особливо значущою в діяльності Стеценка була в цей час царина духовної культури, проблеми національної церкви. На увесь зріст постали перед ним, як і загалом перед мислячими українськими інтелігентами, глибокі суперечності, навіть криза у цій сфері життя суспільства. Століттями викорінюючи українську обрядовість, свідомо знекровлюючи духовні навчальні заклади, відчужуючи духовну верству, щоб позбавити народ власних добродійних пастирів і натомість насадити ретельних службистів, русифікаторів, Синод вельми успішно протиставив церкву суспільству, перетворивши її на дієвий засіб для визиску та імперського владарювання. Перспектива власної державності змінила ситуацію. Треба було оздоровити церковну сферу.

Значення знаменної події для розвитку церковної музики набуло виконання Першим національним хором Стеценкової «Панахиди» на Всеукраїнському церковному Соборі 1918 року. Натхненна, цілісна музика цього твору, присвяченого пам'яті М. Лисенка, перейнята інтонаціями давньої канто-псалмової пісенності, справила надзвичайне враження на музично освічену священицьку аудиторію, спокушену в інтонаційно-стильових тонкощах. Вона стала відкриттям і для фахових музикантів. Осмислюючи сутність історичного моменту, М. Грінченко написав: «Своєю Панахидою Стеценко показав той шлях, яким повинні йти наші композитори в царині утворення церковної музики»⁶⁴.

Козицького, П. Демуцького.

⁶⁴ Грінченко М. Історія української музики. – К., 1922. – С.170. Ця теза справді підсумовує дискусії, що точилися на Соборі 1918 р. – яким способом композиторам належало виявити національну сутність церковної музики. Пропонувалося скористатися російським досвідом (О. Кастальського) вивчення і сублимації стилю монодичного осмогласся; висловлювалася гіпотетична ймовірність віднайдення власного питомого ества через поєднання кийського наспіву зі стилістикою фольклору; обстоювалася потреба використання здобутків паралітургійної народної

До урочистостей з нагоди заснування першої української парафії в Києві та першої Служби Божої українською мовою Леонтович завершив свою Літургію св. Іоанна Золотоустого. Вона прозвучала в Миколаїв-ському соборі на Печерську 22 травня 1919 (службу правив протоієрей В. Липківський, хором диригував С. Тележинський), була високо оцінена присутніми за красу, цілісність та стильову єдність музики. У цей час за особливих обставин Стеценко ще був у Кам'янці-Подільському.

Першого січня 1919 К. Стеценку як голові музичного відділу і О. Кошицю С. Петлюра доручив організувати Республіканську капелу для закордонної подорожі з представницькою місією. Ідея одразу почала втілюватись у життя. Було оголошено конкурс, спеціальна комісія (Кошиць, Стеценко, Леонтович, Яциневич, Приходько, Щуровська) прослу-хала 700 співаків. Було відібрано 100 найкращих голосів. Та на завершальній стадії конкурсу ситуацію змінив молох війни. На Київ наступала Червона армія. Коли почався гарматний обстріл міста, зчинилася паніка і стихійна евакуація. Не отримавши належних коштів, за відсутності Кошиця (він виїхав ще 26 січня) Стеценко останнім поїздом (4 лютого) вивіз до Кам'янця-Подільського невелику частину (і, на жаль, не кращих) співаків. Кошиць не приховував розчарування і претензій до Стеценка. До оголошених в Празі концертів (10 травня) на все – добір нових співаків, вивчення репертуару, репетиційно-художню роботу, переїзд – йому зали-шалось 48 днів. Перемогла одержимість майстра й унікальна сила його артистичної сугестії. Стеценко був свідком сенсаційного успіху капели в Станіславові (11, 14, 15 квітня) та Стрию (22 і 23 квітня): бурхливо вітала аудиторія і його як автора, і Кошиця як генія-диригента. У Празі Україн-ську республіканську капелу було визнано найкращим хором Європи.

Стеценко повернувся до Києва пізньої осені на помежів'ї змін влад – відступу війська Денікіна та захоплення міста Червоною армією. Про роботу в Міністерстві чи якусь державну посаду після Кам'янця-Поділь-ського не йшлося.

Належачи до УАПЦ, де випрацьовувалися канони церковного обиходу, заснованого на відродженні автентичних традицій, запро-вадженні української мови та співу в богослужінні, внесення етнічного компоненту в оздоблення храмів, де творилися нові свята (Шевченкові роковини), Служби, пов'язані з національною історією («Слово Хресне» та «Визволення»), Стеценко вважав справедливим і збільшення числа автокефальних парафій у Києві. Після

пісенності, розроблялися рекомендації системного обстеження і записів духовних колядок, кантів, псалм тощо.

До Стеценка надходили прохання про авторський дозвіл виконувати Панахиду». Для Полтавського національного хору твір скопіювали після Собору 1918 р. Вона виконувалась у Полтаві за подібних обставин, що і в Києві 1919–1920 років.

передання Великого храму св. Софії українській церкві він – попри застереження російського єпископату утримався від освоєння цієї катедри, – таки відправив Великодню Службу в цьому храмі. Наслідком того був указ Київського єпархіального совета про заборону йому священнослужіння (20 квітня/3 травня 1920), на який утім, УАПЦ не зважала. Праця для Української церкви стимулювала написання духовних творів. Суміжно плідне поле для культуротворчої діяльності Стеценко знайшов тоді у центральній кооперативній «Дніпро-союзу» (січень 1920), де хоровим інструктором працював П. Бігдаш-Богдашев. За його сприяння К. Стеценко згодом очолював культурно-просвітний відділ, далі – музично-хорову секцію. Він продовжив і розвинув багато починань свого колеги. Дійовим їхнім заходом, узгодженим із керівництвом «Дніпросоюзу», було навчання кооперативних аматорів нотній грамоті, що згуртувало колектив, а оплата фахових співаків за участь у концертах хору піднесла їхній художній рівень, надала концертам більшої привабливості. Невдовзі коштом «Дніпросоюзу» почала збиратися нотна бібліотека, книги з мистецтвознавства, почала працювати Художня рада діячів мистецтв (до неї запрошено професорів Р. Глієра і Б. Яворського, брали участь композитори П. Козицький, М. Леонтович, К. Стеценко, М. Верховинець).

Погоджене врешті з правлінням «Дніпросоюзу» питання оплати праці хористів дало змогу вибирати найкращих співаків з колишніх розформованих капел. Кілька успішних концертів, блискучий артистичний потенціал Дніпросоюзівського хору спокусив Стеценка на його основі сформувати дві мандрівні капели для маршрутів по Лівобережжю і Правобережжю Дніпра, щоб охопити концертами центральну частину України. Вирядивши Першу капелу на Полтавщину (липень-серпень 1920 р.), Стеценко мусив налагодити видання музичних творів.

З Другою мандрівною капелою Стеценко вирушив у подорож пізно, 14 вересня 1920 року. Маршрут її проліг через міста Корсунь, Бобринськ, Смілу, Черкаси, Єлисаветград, Вознесенськ, Одесу, Тульчин, Вапнярку. Перебіг подорожі не раз гальмувався військовими сутичками (рейди з боями частин колишніх армій, або й бандитські напади), змушуючи вдаватися до об'їздів, або перерізувань. За ескізною оповіддю П. Тичини, тоді другого диригента капели, в концертах завжди звучали «Заповіт» та «Інтернаціонал». – Програму складали твори М. Лисенка («Ой гай, мати», «А вже весна», «Ой на гору козак воду носить», «Ой гиля, гиля»), К. Стеценка («Над нами ніч», «Хмари», «Сонце на обрії», «Колискова», «Вночі на могилі»), О. Кошиця («Ой бочечка», «Оре Семен, оре», «Та вербовая дощечка»), М. Вериківського («Дзвони», «На вгороді та все білі маки», «Ой піду я понад лугом»), П. Демуцького («На городі верба рясна»), Я. Степового («Для всіх ти мертва»), Р. Глієра («Було літо»), П. Гайди («Ой у полі жито»), М. Леонтовича («Про Почаївську Божу матір», «Із-за гори сніжок летить», «Над річкою бережком», «Мак», «Як не женився», «Коза», «Попід терном стежечка», «За городом качки пливуть», «Щедрик», «Моя пісня»). Співали й сольні пісні та романси Лисенка, Степового. У

декількох містах – Черкасах, Єлисаветграді та Одесі – продемонстрували й нову духовну музику: Відправи Всенічної та Літургії св. Іоанна Золотоустого. Після концертів капеляни наділяли місцеві хори новими музичними творами, стимулюючи їхній подальший поступ.

Передостаннім містом на маршруті Другої мандрівної капели стояв Тульчин. Візит капели до Леонтовича (28 –30 жовтня) був відхиленням від залізничної траси: на підводах по снігу співаків довели до великого тульчинського палацу гр. Потоцького. Тут уперше перед земляками Леонтовича прозвучали його твори, натхненно виконані капелянами, вперше було сказано високе слово про талант Леонтовича, триумф його унікальних композицій в Європі, репрезентованих там Українською Республіканською капелою О. Кошиця. Наступного дня (30 жовтня) Стеценко, Тичина й Гайда слухали фрагменти опери «Русалчин Великдень» в авторському виконанні. Це було останнє щиросердне спілкування великих митців. За три місяці до трагедії.

Повернувшись із капелою до засніженого Києва, Стеценко дізнався, що його секцію в «Дніпросоюзі» ліквідували, а Капелу розпустили. Реорганізаційною ситуацією, поки Друга капела була на гастролях, спритно скористався Н. Городовенко, тоді ще невправний молодик, перевівши свою капелу під егіду Міністерства освіти, яке одразу надало їй статус Державної. Стеценкові пролеткультівська верхівка Наросвіти не запропонувала роботи, більше того, протегуючи Городовенку, навіть заборонили співанки його Другої капели, щоб у такий спосіб поповнити кваліфікованими співаками Державну капелу.

Свідченням розуміння сутності просвітницької діяльності Стеценка та виявом моральної підтримки композиторові від членів колишньої Другої мандрівної капели є їхній адрес-послання: «Славетний Кобзарю і високошановний та дорогий товаришу наш, Кириле Григоровичу!

Поки світ-сонця, не заростуть тернами шляхи незабутньої мандрівки Твоєї по збудженій з вікового сну Україні. Не покрийється порохом забуття пам'ять про могутні, дужі пісні Твої, що розжеврювали, запалю-вали огні надій на кращу будучність народу українського. І в безодні часу не потонуть чарівні звуки пісень, із багатой скарбниці народного духу почерпнуті Тобою...; чарівні звуки завітчані перлами-самоцвітами творчої мистецької душі Твоєї, звуки, які розсипав Ти щедрою рукою по широких просторах краю рідного. Запорукою тому – тисячі похилених раніше постатей, що гордо випростовувалися під чарами пісні Твоєї і сміливо починали дивитися в загадкові очі майбутнього; запорукою тому – оті сотні маленьких діточок, цвіту і окраси нації, які так широко, так сердечно вітали Тебе, батьку рідної пісні, у мандрівці Твоїй, запорукою тому ті незабутні, невимовні почуття щастя великого, яке ми пережили з Тобою, ми, випадкові супутники Твої по мандрівці, і за яке складаємо тут Тобі, дорогий наш товаришу, глибоку, безмежну подяку».

Члени Другої Мандрівної капели «Дніпросоюзу».

Київ, 27 листопада 1920.

Композитора вразило руйнування напрацьованих ним починань. Надходила люта й голодна зима 1920/21 року, починалися грізні «чистки» на фронті ідеології. Треба було вчити дітей, одягати й годувати велику родину. Ситуація перегукувалась із минулорічною, що відбилося в листі до П. Козицького від 24 грудня 1919: «Багато є нерозв'язаних питань у мене відносно мене ж самого. Лежу зараз слабкий і думаю, думаю, без краю думаю. Не знаю, що з собою робити?»⁶⁵.

На межі 1920 –1921 років у листі до Леонтовича сповіщає вже про кардинальні зміни: «Я за відсутністю праці і куска хліба ради навіть взяв собі на селі, біля Фастова парафію»⁶⁶.

Загалом певний час Кирило Григорович намагався не поривати зв'язків з Києвом: читав курс хорової літератури в Музично-драматичному інституті (хоч це зовсім не забезпечувало його матеріально), вів регентські класи, працював у Всеукраїнській церковній раді, що прагнула знайти порозуміння хоча б з окремими єпископами, готуючись до Собору 1921 року. Та тепер його захопило культурне зростання села. У щойно цитованому листі до Леонтовича стосовно Веприка зазначено: «Живу повним життям... Там велика культурна робота робиться і ніхто не перешкоджає»⁶⁷.

За якісь півтора роки Веприк стане помітним культурним центром на Фастівщині. Виступи виплеканого Стеценком хору викликали інтерес, навіть захоплення. На них сходилися люди з різних сіл, приїжджали з інших районів, а далі почали запрошувати до себе «на гастролі». Передо-ручаючи службу в церкві позаштатному старенькому попові Клебанов-ському, Стеценко їхав з хором. Давали концерти в селах Фастівського, а також Бишівського, Сквирського, Брусилівського районів Київщини.

Репертуар хору поповнювався новими творами. Згадуючи програми своїх концертів, колишні співаки хору розповідали: «Співали найбільше Леонтовича: «Із-за гори кам'яної», «Піють півні», «Зашуміла ліщинонька», «За городом качки пливуть», «Щедрик», «Мала мати одну дочку», «Козака несуть», «Над річкою бережком», «Ой пряду, пряду», «Ой піду я в сад гулять», «Ой устану я в понеділок», «Мак» та інші».

Окрім творів Леонтовича, в репертуарі хору були обробки народних пісень Лисенка, Кошиця, Яциневича і самого Стеценка – «Чуєш, брате мій», «Ой послалась доріженька», «Сон». Співали «Заповіт», «Шалійте, шалійте», «Вічний революціонер». Веприцьким хором зацікавилися й у Києві. Губком навіть дав розпорядження забезпечити хор роялем, і через деякий час Стеценко

⁶⁵ Лист К. Стеценка до П. Козицького від 24 (11). XII 1919. ІР НБУВ, І 36907.

⁶⁶ Лист К. Стеценка до М. Леонтовича не датований (очевидно січень 1921) // ІР НБУВ, ф. 62, № 253.

⁶⁷ Лист К. Стеценка до М. Леонтовича не датований // ІР НБУВ, ф. 62, № 252.

привіз із Києва інструмент. Він учив селянських дітей гри на фортепіано. Стеценко намагався всіляко підносити культуру й знання хористів. Його бесіди на співанках часто перетворювалися на імпровізовані лекції з мистецтва, літератури, історії.

Але сталося непоправне... Повернувшись із Києва – зчорнілий, згорьований, – він сказав хористам про вбивство Леонтовича, друга-побратима, Хто?! – «Комісар... у шкірянці»... І задумливо: «Тепер – моя черга»⁶⁸.

Як фундатор Комітету пам'яті М. Леонтовича в Києві Стеценко наполягав – передусім рятувати твори композитора. Схоже, напровесні їздив у Тульчин за архівом, передав портфель з рукописами, щоденник і «Лаврський обиход» М. Вериківському і П. Козицькому (упорядкування рукописів і редагування збірника творів Леонтовича, друкованих «Дніпро-союзом», стало місією Козицького). Сподівався домогтися повсюдного звучання його музики – по всій Україні, в кожній капелі. У керованому ним хорі з Веприка культ М. Леонтовича був абсолютним.

Композитор допомагав у роботі веприцького драмгуртка, з якого невдовзі виросла власна театральна трупа. На його пропозицію були створені нові декорації, він звичайно брав на себе підготовку музичного оформлення п'єс, акомпанував, а інколи навіть був суфлером. У репер-туарі драмгуртка були «Наймичка», «Дай серцю волю», «Наталка Полтав-ка», «Назар Стодоля», «Як ковбаса та чарка», «Кум мірошник» (в останній п'єсі Стеценко виконував роль кума, що викликало захоплення у молоді й осуд місцевого духівництва та «благочестивих» парафіян: «Що це за піп, як він в артистах грає...»).

Але цілковито переважали вепричани, які любили й поважали Стеценка і в статусі священика. «Світлий батюшка» називали його у Веприку при усьому розмаїтті його діяльності.

Композитор мріяв про курси диригентів, які готували б кадри керівників сільських хорів, доводив потребу організувати огляди народного мистецтва. 1921 року за ініціативи Стеценка було скликано районний з'їзд активістів самодіяльності. На з'їзді передавали досвід праці з хорами і драмгуртками. До Стеценка у Веприк часом приїздили і диригенти за порадами, консультаціями. Він радо передавав їм свій досвід⁶⁹.

У вільні хвилини композитор оркестрував свої останні твори – «Іфігенію...» та «Гайдамаки», мріючи їх поставити. Не полишали його думки про повернення до музичної діяльності, до Києва.

⁶⁸ Цю інформацію Л. Пархоменко отримала у Веприку 1957 р. від хористів М. Грицаєнка та Є. Косовської, ще декілька колишніх співаків згадували про це, але конфіденційно. Спогади М. Грицаєнка і Є. Косовської надруковано в книжці «Співець душі народної». – К.; Фастів, 2003. – С. 68, 70.

⁶⁹ У Веприку проходив хорову практику у Стеценка Павло Васильович Гайда (він же деякий час вів драматичний гурток) та Іван Васильович Квак-Якименко, але розширити цю поодинокую практику до курсів Стеценко не встиг.

За останні роки композитор написав низку новаційних творів для церковних відправ, редагував або перекладав свої композиції, часто апро-бував нові ідеї поєднання богослужбової функційності з естетичною домінантою. Потужно й по-новому виявляла себе національна стихія його музики. Шукаючи нових способів активізації віруючих на відправі, він створює «Всенічну», де передбачено спів хору і спів народу, іншу редакцію своєї чудової Другої літургії. Найавторитетніший знавець цього мистецтва О. Кошиць писав: «Творчість Стеценка – оригінальна, неймо-вірно ніжна та глибоко релігійна. Це найтонша, найделікатніша лірика італійського пензля в релігійному малярстві. У Стеценкових творах все щире, безпосереднє, природне»⁷⁰.

Підготовка проведення Собору 1921 року, де прагнення дотриматися канонічних приписів наштовхувалися на брутальну відсіч, навіть блокаду російського єпископату, об'єднали українську еліту. Усвідомлюючи важливість української автокефальної церкви для духовного поступу, консолідації нації, проводирі Собору відважно обрали шлях змушено пражристиянської висвяти власних ієрархів. У цій величавій події церковний спів найкращих українських хорів підтримував високу етичну ауру Собору. Ймовірно, саме К. Стеценкові належить ідея «вимережити» і наснажити процедуру обговорення та дискусій Собору музично-співочим компонентом. Хорова музика, виконувалася різними хорами і диригент-тами. Учасниками історичної події – і здебільшого виступаючими в ролі хормейстерів, керівників капел – були музиканти: М. Гайдай, П. Гончаров, П. Демуцький, Г. Давидовський, П. Козицький, Б. Левитський, В. Ступницький, Я. Яциневич. Стеценко мав декілька іпостасей – почесного члена Собору, священника, диригента й автора творів, що звучали на відправах.

Навесні 1922 року, коли в країні лютували епідемії, у Веприк прийшов тиф. Полегшуючи страждання хворого селянина, причащаючи його, і Стеценко, і лікар Миронівський захворіли. А селянин одужав. Стеценко вже чуючи себе зле, – за спогадом С. Скрипченка⁷¹, – відправив Великодню службу (хором диригував П. Гайда), а на другий день зліг. Навідували його хористи: «Хворому було тяжко. – «Задумав багато, та крила підтято», – промовив тихо...»⁷².

У день кризи послали за киснем... і спізнались. Ослаблений напруженою працею та нестатками, композитор не подолав тяжкої хвороби: 29 квітня о 14 годині перестало битися його серце.

Це була тяжка втрата для української культури і музичної громадськості, яка вже відчула неповторність таланту митця, силу його художнього впливу, мала підстави сподіватися на високу перспективу творчого

⁷⁰ Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. – Лист від 3 грудня 1941 р. – Вінніпег, 1954.

⁷¹ «Співець душі народної» – Спогади хористів і сучасників К. Стеценка: Сидір Скрипченко. – К.; Фастів., 2003. – С. 69.

⁷² Там само. – Євгенія Косовська. – С. 70

розвитку. Першого травня 1922 року до Веприка з'їхалися жалобні делегації з Києва від Музичного товариства ім. М. Леонтовича, Шевченківського драматичного театру, представники товариства «Просвіта». Службу правив єпископ Катеринославський Григорій Стороженко. Поховальну літургію і відспівування провадили 11 панотців і 6 дяконів з Київщини (Фастівщини). Посиротілий веприківський і фастівський хори співали «Панахиду» К. Стеценка, під керівництвом І. Квака-Якименка і Масиченка. У промові єпископа над труною композитора у згоді з ритуалом домінувала тема «Земля еси і в землю підеш». З'ясувавши «встановлений Творцем Всесвіту невмолимий для всього, що жиє, закон смерті», – єпископ говорив – про «...роль в земному житті небіжчика як громадянина-українця, як музику, що своїми струнами душі в звуках закликав змертвілий в неволі духовний організм нашого народу до воскресіння. ...Зараз струни музичної душі небіжчика хоч і порвались, але акорди лунають на всю Україну, на увесь світ, щоб будити і надалі нашу народню душу до воскресіння, до Христа – вічного життя і совершенства. І хоч зараз сумує веприцька парахвія, а з нею вся Україна і світ, що знає, хто був небіжчик, та сум цей нехай полегшиться свідомістю, що в землю пішла хата душі небіжчика, а дух його безсмертний залишився в його музичних творах»... По цьому виступали з промовами Ю. Михайлів, О. Чапківський, П. Тичина, представники від учителів, панотців, селищних громад. У поховальній відправі брало участь близько 10 тисяч осіб.

Шістнадцятого травня в Київському оперному театрі відбувся урочистий жалобний вечір, присвячений пам'яті К. Г. Стеценка, на якому кращі мистецькі колективи міста виконували його твори. Третього травня 1922 року київська газета «Пролетарская правда» вмістила некролог, написаний П. Козицьким, де відзначалися великі заслуги К. Стеценка перед українським музичним мистецтвом. «Це був справжній співець народу, який зумів доторкнутися своєю творчою інтуїцією до глибини народної душі, перейнятися, злитися з нею, стати її устами».

Література:

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. – К.:Український світ, 2002. – С.108–113.
2. Історія української музики.Т.3. Друга половина ХІХ ст. – К.: Наукова думка, 1990. – С.315.
3. Пархоменко Л. Кирило Стеценко / Лю Пархоменко. – К.: Музична Україна, 2009. – С.19–57.

ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ:

1. Які особливості діяльності М. Леонтовича – хорового диригента?
2. Якими хоровими колективами керував М. Леонтович?
3. Яке значення диригентської діяльності Миколи Леонтовича для розвитку хорового виконавства в Україні?

4. Які особливості діяльності Кирила Стеценка – хорового диригента?
5. Якими хоровими колективами керував К. Стеценко?
6. Яке значення диригентської діяльності Кирила Стеценка для розвитку хорового виконавства в Україні?

*Доктор мистецтвознавства, професор
Карась Ганна Василівна*

Історія вокально-хорового виконавства

Лекція 6. Професійний хоровий спів. Композитори-диригенти.

Хорове виконавство Олександра Кошиця (1875–1944)

Олександр Антонович Кошиць – корифей української хорової культури, видатний хоровий диригент, учений-етнограф, талановитий педагог, засновник і керівник Української республіканської капели, компо-зитор, організатор музичних колективів в Україні, США та Канаді, що мали яскраво виявлене українське національне спрямування. Ім'я Кошиця довгий час було вилучене з контексту історії вітчизняної культури. І лише зараз ми потроху відкриваємо для себе його неповторну людську і творчу постать.

Формування диригентського стилю О. Кошиця. Творча індивідуальність митця формувалась в умовах української хорової культури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Українська пісенна традиція, яку О. Кошиць втілював у виконанні творів М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, стала для нього близькою і органічною, оскільки він був учнем основоположника української класичної музики М. Лисенка, співпрацював з ним. Професійне формування О. Кошиця відбувалося в період значного піднесення хорового мистецтва, посилення уваги до нього.

До хорової справи Кошиць долучається в стінах Київської Духовної академії, де, ще навчаючись очолює студентський хор. Він поставив собі завдання воскресити великого Веделя, який захоплював Кошиця націо-нальним українським характером. Хорова творчість Артемія Веделя була під суворою заборонаю Синоду і Кошиць першим відновив його хорові концерти. Академічний хор був укомплектований чудовими голосами і став доброю школою, у якій О.Кошиць почав формувати *свій виконавський стиль*. У репетиційній роботі з хором О. Кошиць досить часто вдавався до *словесних пояснень* змісту твору, що допомагало співакам творчо співреживати виконуваний твір. На одній із таких репетицій, коли розучували концерт А. Веделя «Боже, приїдоша язиці в достояніє твоє» Кошиць словами передав образ твору. «Разом з музикою це так вплинуло на артистів, що багато з них почало плакати... Довелося припинити співанку...»⁷³.

З часом колектив та регент набули такої популярності серед киян, що потрапити на богослужіння до академічної Братської церкви було дуже важко. Про це, зокрема, пише у своїй книзі «Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування» видатний український композитор П. Козицький: «Центром уваги публіки за його [Кошиця] часів були не поодинокі виконавці, а цілий колектив, – гомоніли не про солістів, – а про регента, захоплювалися не красою голосових тембрів, а проникливістю виконання. За регенства Кошиця академічний хор досяг вершини слави. Причинами того були: чудовий

⁷³ Кошиць О. Спогади. – К., 1995. – С. 213.

голосовий склад хору, і головне, – особисті якості регента»⁷⁴.

В 1902 р. Кошиць їде на роботу до Ставрополя вчителем Жіночої єпархальної школи. Тут він знайомиться з обдарованим диригентом і композитором В. Беневським, учнем видатного майстра хорового мистецтва К. Пігорова. Спілкування і дружба між ними тривала до смерті В. Беневського, мала велике значення для Кошиця як у творчому так і в людському плані. У Ставрополі Кошиць організовує чоловічий аматорський хор, до складу якого входили любителі і співаки Архієрейського хору. В репертуарі хору біли не лише російські, але й українські пісні. Це дало підставу деяким вчителям написати листа до архієрея, в якому звинуватили О. Кошиця в політичній неблагонадійності, представили його «українським сепаратистом і ворогом Росії».

В 1904 році О. Кошиць повертається з Кубані до Києва, де веде клас хорового співу в Музично-драматичному інституті М. Лисенка. У 1905–1906 рр. разом з класиком української музики М. Лисенком О. Кошиць керує хором філармонічного товариства «Боян», згодом – студентським хором Київського університету св. Володимира. В цьому колективі О. Кошиць *здобув своє артистичне ім'я*. Знаменитий «Щедрик» М. Леонтовича вперше був блискуче виконаний саме цим хором. На конкурсі київських хорів, що проводився 1909 року в оперному театрі з ініціативи губернських властей, хор Кошиця був визнаний найкращим. Виступи хору завжди перетворювалися на справжнє свято музики.

Згодом О. Кошиць керує хором Київської консерваторії (1913), хорами театру М. Садовського та Київської опери (1912–1917). Його *тематичні концерти* («Веснянки», «Колядки», «Канти»), які він проводив упродовж 1915–1918 рр., відкривали слухачам забуту давню пісенну традицію. Згодом ідею «*Стильових концертів*» О. Кошиць розвинув як композитор, створивши хорові цикли: «Українські колядки і щедрівки», «Канти і псалми», «Українські колядки на мішаний хор».

У виконавській діяльності О. Кошиця достатньо чітко проявляється концертний романтичний стиль інтерпретації. Р. Придаткевич відзначав такі риси *виконавського стилю* диригента, як: шляхетність, витонченість виконання, стихійна щирість, стильова продуманість програми⁷⁵. В. Щербаківський писав: «В його диригуванню сполучилося все: і психологічне розуміння тексту пісні до всієї її глибини й тонкості, і незвичайне вміння володіти самим хором як найтоншим, найліпшим інструментом для виразу бажаних ефектів. Він уважав хор за найліпший інструмент, але і володів ним, як найліпший віртуоз»⁷⁶. Роздумуючи над джерелами стилю митця, автор вважає його продовжувачем стилю українського бароко, адже «ніхто не

⁷⁴ Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. – К., 1971. – С. 101–102.

⁷⁵ Придаткевич Р. Д-р Лука Мишуга і українська музика в Америці / Роман Придаткевич // Лука Мишуга: зб. / зредагував Антін Драган. – Джерзі Сіті-Нью Йорк: Вид-во «Свобода», 1973. – С. 187.

⁷⁶ Щербаківський В. Олександр Антонович Кошиць / Вадим Щербаківський. – Лондон: Накладом Української видавничої спілки, 1955. – С. 21.

розумів так добре Веделя, як Кошиць»⁷⁷. Разом з тим він був «незвичайний прогресист у своїх композиціях і диригентурі. Він був модернізатор, винахідник нових шляхів, нових ефектів і способів, як ясно це підкреслювали усі європейські рецензенти»⁷⁸. П. Маценко вважав, що феномен О. Кошиця-диригента як дар Божий створений завдяки великій праці, практиці з хором, знанню свого народу, засобів вислову та «магнетичній персональності»⁷⁹.

О. Кошиць – організатор і диригент Української республіканської капели. Під час короткого існування Української Народної Республіки з ініціативи Голови Директорії і Головного Отамана Війська УНР Симона Петлюри О. Кошиць створює Українську республіканську капелу і з нею виїхав у велике гастрольне турне по світу. Хор змінював свою назву і склад.

О. Кошиць уперше широко явив світові унікальність української співочої традиції. А в особі О. Кошиця світ побачив диригента, який у своєму мистецтві найяскравіше репрезентував національний звуковий ідеал.

Естетика О. Кошиця побудована на засадах українського бароко та новітніх модерних тенденціях початку ХХ ст. Чеський критик, диригент Ярослав Кржічка називав О. Кошиця «одним із найбільших музиків України та одним із найліпших європейських диригентів»⁸⁰.

Рецензенти відзначали ідеальний стрій капели під його керівництвом, оркестрове звучання хору, багату палітру, силу й красу співочих голосів, серед яких особливо фантастичними були басы, неперевершену щирість, емоційність виконання. Як відзначає О. Мартиненко, «чеські хорові диригенти намагалися наслідувати виконавську манеру О. Кошиця, використовуючи, зокрема, деякі технічні прийоми: виконання творів напам'ять, без хорових партитур, а також диригування без диригентської палички, яке підсилювало емоційний вплив диригента на хористів»⁸¹.

Українська республіканська капела, створена в 1919 р. на підставі закону УНР як автономна мистецька організація при Міністрстві Освіти, була професійною одиницею, що вписала золоту сторінку до національно-мистецьких здобутків українського народу. Капелу очолював диригент О. Кошиць, він же був головою Ради капели та її Художньої ради. Його помічником було призначено П. Щуровську, професором співу – Г. Тучапського, адміністратором – О. Приходька. Успішно розпочавши у травні 1919 р. перші тримісячні виступи у Празі – одному із музичних центрів Європи,

⁷⁷ Там само.

⁷⁸ Там само. – С. 22.

⁷⁹ Маценко П. Засади творчості О. Кошиця / Павло Маценко. – Winnipeg, Manitoba : Культура й освіта, 1950. – С. 13.

⁸⁰ Цит за: Безручко Л. З пісню по світах і рідних закутках: замітки й спомини учасника концертної подорожі У. Р. Капелі по Європі та члена б. т-ва «Кобзар» на Закарпатті. Соціографічний нарис про Карпатську Україну / Лев Безручко. – Нью-Йорк: Накладом автора, 1951. – С. 59.

⁸¹ Мартиненко О. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження): дис... кандидата мистецтвознавства / 17.00.03 / Мартиненко Оксана Василівна. – К., 2001. – С. 34.

капела впродовж перших трьох років триумфально репрезентувала українське хорове мистецтво і в інших країнах: Австрії, Швейцарії, Франції, Бельгії, Голландії, Великобританії, Німеччині, Польщі.

Хоч репертуар капели був затверджений ще в Києві, проте він коригувався в процесі виступів з урахуванням сприймання публікою. Водночас, капела не обмежувалася тільки цим репертуаром, а виконувала оригінальні твори українських композиторів М. Лисенка (кантата «Іван Гус» у супроводі органу чеського професора п. Відермана, 17 травня 1919 р., Сметанова зала, Прага), К. Стеценка («Прометей»), духовну музику, пісні народів світу, національні гімни країн. Народні пісні, в т. ч. різних народів, найчастіше звучали в опрацюваннях самого О. Кошиця. Концерти капели були двогодинними, до кожного з них видавалося лібрето музично-інформаційного змісту українською та іноземною мовами. Такі програми виступів мали національно-пропагандистське значення, оскільки подавали не тільки тексти творів, але й відомості про капелу, Україну та її історію.

Капела інформувала про свою діяльність в різних засобах масової інформації. Її член, редактор та музичний критик Роман Кирчів в празькій газеті «Hudební Revue» в червні 1919 року поміщає статтю чеською мовою, в якій подає історію створення капели та відомості про її керівників, про українську народну пісню та українські хори⁸². В тій же газеті чеський музикант Ярослав Кржічка дає аналіз перших празьких концертів капели⁸³, називаючи О. Кошиця одним із найкращих європейських хороших диригентів, приїзд капели – «нашим співочим святом», багато в чому «повчальним», оскільки вокалізація, артикуляція та стрій в хорі бездоганні.

Концертна діяльність капели в Чехо-Словаччині спонукала до наукової розвідки про українську пісню професора чеського Карлового університету Зденка Неєдли, викликала захоплення чехів, які, нещодавно здобувши свободу, вітали стремління братів-слов'ян до виборення власної держави. З. Неєдли друкує статтю про капелу у празькому журналі «Smetana» (20 червня 1919 р. Ч. 7–8)⁸⁴, пише невелику книжку про неї⁸⁵, в якій вперше дає професійну мистецтвознавчу оцінку українського хору та його диригента.

Разом із тим успішні виступи капели спонукали до відродження зацікавлення чехів народною піснею як втіленням душі нації. Про авторитет капели свідчить факт її запрошення Міністерством внутрішніх справ Німеччини з концертом на конгресі учителів співу і диригентів країни 14

⁸² ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 27, інв. №. 630. Українська республіканська капела. Друкована інформація про історію і діяльність капели 1919–1920. Namor [Roman Kyřčiv]. Ukrajinská republikánská kapela // Hudební Revue (Praha). – 1919. – červen. – sešit 9 – 10. – S. 361–365.

⁸³ Křička J. Pražské koncerty Ukrajinského Republikánského Sboru / Jaroslav Křička // Hudební Revue. – Praha, 1919. – červen. – sešit 9 – 10. – S. 366–369 // ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 27, інв. №. 630. Українська республіканська капела. Друкована інформація про історію і діяльність капели 1919–1920.

⁸⁴ЦДАВО України. Ф. 3965 оп.2 Спр. 52. Статті проф. Зденека Неєдли про капелу та її концерти в Чехословаччині (1919 р.) – 79 арк.

⁸⁵ Nejedlý, Z. Ukrajinská republikánská kapela / Zdeněk Nejedlý. – Nákladem Ukrajinského vydavatelského družstva “Čas” Kyjev – Praha; Knihtiskárna “Politiky” v Praze, [1920]. – 67 s.

червня 1920 р. На цьому виступі були присутніми президент Німецької республіки Ф. Еберт, міністри, урядовці, професори співу⁸⁶.

Часто капела виступала для робітників, студентів, давала благодійні концерти (наприклад, для сліпих англійських дітей в Лондоні 26 лютого 1920 р.), що свідчить про демократичність її концертної політики, хоч у ой самий час учасники капели переживали матеріальну скруту. Представники УНР за кордоном ухилялися від належного законного фінансування капели, що поглиблювало внутрішню кризу колективу і привело врешті-решт до її розколу 15 червня 1920 р. Іншими причинами кризи колективу були його неоднорідність щодо національної свідомості, освіти, інтелігентності; репертуарна політика О. Кошиця, несприятливі умови зтяжнього подорожування, внутрішня психологічна незрівноваженість, відірваність від України⁸⁷.

На концертах капели в різних країнах були присутніми українські державно-політичні та культурні діячі (гетьман П. Скоропадський, М. Грушевський, В. Винниченко, О. Шульгин, О. Олесь), представники влади, президенти країн, королівські особи тієї чи іншої країни, видатні митці (німецький диригент А. Нікіш). Завдяки виступам капели відбувалися кардинальні зрушення в оцінці України з боку офіційних кіл в багатьох країнах світу. Після успішних концертів в іноземній пресі друкувалися не тільки рецензії на них, але й політичні статті про Україну та визвольну боротьбу її народу. Таким чином, ««без політики й дипломатії» Капеля чаром нашої народньої пісні осягнула, бодай, національно-мистецького визнання України»⁸⁸. Полонені укрїнці писали до О. Кошиця листи, в яких писали про те, що українська пісня «нагадала їм рідну Україну, збудила віру в перемогу національної ідеї, заохотила до праці. Вірили в те, що Україна ще повстане й простягнеться від Сяну до Кубані»⁸⁹. В червні 1920 р. капела виступає перед українськими полоненими в таборах Зальцведеля (біля Берліна), передає кошти на школу при таборі⁹⁰. Отже, вплив виступів капели на самооцінку самих українців є ще одним вектором резонансу цього непересічного колективу.

Всього за перших чотирнадцять місяців існування (тобто до розколу) капела дала 123 концерти, майже дев'ять щомісяця або два концерти на тиждень. Як для професійного хору, що мав заробляти кошти, цього недостатньо. Проте було ряд причин, які не сприяли активнішій концертній

⁸⁶ Безручко Л. З пісню по світах і рідних закутках: замітки й спомини учасника концертної подорожі У. Р. Капелі по Європі та члена б. т-ва «Кобзар» на Закарпатті. Соціографічний нарис про Карпатську Україну / Лев Безручко. – Нью-Йорк: Накладом автора, 1951. – С. 55–56.

⁸⁷ Про це більш детально див.: Безручко Л. З пісню по світах і рідних закутках: замітки й спомини учасника концертної подорожі У. Р. Капелі по Європі та члена б. т-ва «Кобзар» на Закарпатті. Соціографічний нарис про Карпатську Україну / Лев Безручко. – Нью-Йорк: Накладом автора, 1951. – С. 61–82.

⁸⁸ Там само. – С. 49.

⁸⁹ Там само. – С. 52.

⁹⁰ Там само. – С. 55.

діяльності капели: проблеми з відкриттям віз до окремих країн (з політичних мотивів), нерегулярне фінансування колективу колишнім урядом УНР⁹¹, внутрішня криза колективу.

Хор з 1923 р. залишився в Америці і став сильним каталізатором зросту українських хорів, служачи для них зразком досконалості, високої майстерності виконання.

О. Кошиць – організатор української хорової справи в діаспорі

З 1925 р. О. Кошиць проживає у США і Канаді, пише хорові композиції й диригує різними колективами. Він долучається до справи підготовки хорових диригентів, організувавши з цією метою в 1936, 1938 рр. у Вінніпезі курси. Серед багатьох випускників і Володимир Климків, багаторічний керівник хору ім. О. Кошиця.

У міжвоєнний період (1914–1939) на американському континенті були створені видатні хорові ансамблі. Український хор із п'ятисот учасників під керівництвом О. Кошиця з тріумфом виступив на дні українсько-американської громади на Всесвітній виставці у Нью-Йорку (1939). Країни Європи, Північної та Південної Америки захоплено сприймали спів капели під орудою О. Кошиця. У листі до В. Беневського О. Кошиць зазначав: «На концертах у «Торрео» в Мехіко-Сіті мене слухало в перший раз 32 600, у другий – 36 000, а в третій – 38 000 чоловік». Справді рекордні показники кількості аудиторії.

О. Кошиць у США та Канаді у 1930–1940-і рр. прагнув утримати престиж українського хорового мистецтва масштабними акціями: концертна подорож хору разом із танцюристами В. Авраменка Америкою з нагоди 200-ліття народження Д. Вашингтона (1932)⁹², Академія на честь М. Садовського (1933), диригування «Вісімкою Злучених хорів» греко-католицьких церков Нью-Йоркського округу (керівник – Т. Каськів з Ньюарку) у день України на фестивалі в Нью-Йорку (1934), на шевченківському концерті у «Town Hall» (Нью-Йорк, 1935), концертах в честь митрополита А. Шептицького (1936, 1940, Нью-Йорк – другий з нагоди 75-ліття митрополита в «Town Hall»), концерті на Світовій виставці з хором в 500 співаків (1939, Нью-Йорк), на Першому Конгресі українців у Вашингтоні (1940). В цей час, окрім звичного для нього репертуару, хор виконує духовні твори Д. Бортнянського, А. Веделя, К. Стеценка та О. Кошиця, про що свідчить програма концерту на честь А. Шептицького⁹³. У 1937 р. в Нью-Йорку відбулося святкування 40-ліття творчої праці О. Кошиця. Усі світові газети високо оцінили його диригентський талант.

⁹¹ Детальніше реєстр програм та дат концертів капели, список рецензій див.: ІЛ.Ф. 201, спр. 503. Каталог архіву Української Республіканської Капели. 1925–1926. Рукопис. 33 арк.

⁹² З цього приводу газета «The Washington Post» за 2 травня 1932 р. писала: «Український хор під проводом Олександра Кошиця дав доказ, що є музичним ансамблем великої вокальної краси. Спів хору, який щодо якості звучав як оркестр, був чаруючим...Тон ансамблю був рідкої милозвучності». Цит. за: *Мишуга Л.* Понад пів століття у Новому світі / Д-р Лука Мишуга // Ювілейний альманах 1894–1944 виданий з нагоди п'ятидесятилітнього ювілею Українського Народного Союзу / зредагував д-р Лука Мишуга. – Джерзі Сіті, Нью Джерзі: Накладом Українського Народного Союзу, 1944. – С. 8.

⁹³ АНОУ. Ф.573, спр. 250, папка 83. Афіші та програми концертів за участю А. та М. Рудницьких (1939–1995).

Видання, що було надруковано заходами Українського музичного товариства ім. О. Кошиця в Парижі⁹⁴, є історичним документом, що містить тисячі відгуків іноземної преси, провідних музично-фахових критиків країн Європи та Америки. Ось деякі з них: «Що було найбільш вражаючим, то це краса звуку, повнота і єдність голосів, абсолютна досконалість інтонації»⁹⁵. Божественну сутність українського співу відзначив член бразильської «Академії Безсмертних» Квелю Нетто: «З групи людей, зв'язаних тісно одним Ідеалом, постає людський інструмент, Богом настроєний... і пісні виходять або ніжні, або виличальні! У тому хоріві ми відчуваємо всі відголоски і відзвуки людського серця...»⁹⁶.

Цінним джерелом для пізнання становлення, концертної діяльності капели та внутрішніх проблем колективу є мемуари її архіваріуса Лева Безручка, джерелом до писання яких став його «грубезний щоденник, який писався під час подорожування капелі, який не проминув ні одного концерту капелі, ні одного характерного з'явища як зовнішнього, офіційного, так і із внутрішнього життя Капелі»⁹⁷, а також документи у фондах Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка⁹⁸.

Виконавська естетика хорів під орудою О. Кошиця виростала із коріння української традиційної співочої культури. А сам Кошиць був її найяскравішим репрезентантом. «Найбільше його значення і заслуги, – читаємо в передмові до «Релігійних творів» О. Кошиця за редакцією З. Лиська, – в першій, диригентській ділянці, де спалахнув він справжнім метеором геніальності. Як диригент традиційного і в Україні здавна плеканого хорового стилю “а капела”, він підніс його на незрівняну висоту, і сам виріс на майстра міжнародного формату, загально визнаного не тільки на своїй батьківщині, але й далеко поза її межами»⁹⁹.

Осмыслиючи **феномен О. Кошиця** як історико-культурне явище і з такої позиції оцінюючи його діяльність як творче ціле, виділимо такі аспекти: 1) зовнішні і внутрішні передумови організації О. Кошицем ШКОЛИ, яка стала однією з провідних в українській хоровій культурі діаспори; основні напрямки виконавської діяльності О. Кошиця, 2) методичні та педагогічні принципи О. Кошиця; 3) О. Кошиць – теоретик-новатор хорового мистецтва, його наукова спадщина.

⁹⁴ Українська пісня за кордоном: світова концертна подорож Українського Національного хору під проводом Олександра А. Кошиця: голос закордонної музичної критики. – Париж: Укр. Музичне Т-во ім. О. Кошиця в Парижі, 1929. – 287 с.

⁹⁵ Там само. – С.47.

⁹⁶ Там само. – С.278.

⁹⁷ ЦДАВО України. Ф. 396, оп. 1, спр. 24. Мемуари про Українську Республіканську Капелу. – 187 арк. Рукопис. Друковане їх видання див.: *Безручко Л.* З пісню по світах і рідних закутках: замітки й спомини учасника концертної подорожі У. Р. Капелі по Європі та члена б. т-ва «Кобзар» на Закарпатті. Соціографічний нарис про Карпатську Україну / Лев Безручко. – Нью-Йорк: Накладом автора, 1951. – 128 с.

⁹⁸ ІЛ. Фонд Зіни Генік-Березовської (201).

⁹⁹ Кошиць Олександр. Релігійні твори. – Нью-Йорк, 1970. – С.8.

О. Кошиць як яскравий представник київської хорової школи створює власну *хорову школу* на основі двох віток традиції: церковної і світської. Члени Української Республіканської Капели О. Кошиця після її розколу стали керівниками багатьох хорових колективів у міжвоєнній Чехо-Словаччині, в тому числі на Підкарпатській Русі. В Ужгороді заснуються Руський національний хор (1921 р., кер. О. Кізима, О. Приходько), Крайовий учительський хор (1928–1939, кер. О. Приходько), хор «Бандурист» (1935–1938, кер. П. Щуровська-Россіневич, Д. Петрівський), у Празі – хори «Трембіта» (1921, кер. О. Кухтин), Українська співоча студія (1923, кер. З. Сердюк), хор студентів УВП (1923–1933, кер. Ф. Якименко, П. Щуровська-Россіневич), Український мішаний хор» (1942, кер. О. Приходько), хор Української Господарської Академії у Падебрадах (1923–1932, кер. З. Сердюк, П. Щуровська-Россіневич).

Особливе значення для митця мала його праця з контингентом слухачів Вчительсько-диригентських курсів у Торонто та Вінніпезі, де він читав лекції. Підготовку з учителями великих щорічних концертних програм маестро вважав способом передання свого артистичного досвіду.

Смілива ідея О. Кошиця щодо стильових концертів, побудованих (всупереч усталеним традиціям) за моножанровим принципом (колядки, веснянки, канти, «гобелени») і вперше апробованих у Києві в 1913 р., знайшла своє продовження у концертній практиці його та послідовників.

Методичні та педагогічні принципи О. Кошиця розсипані в мемуарній літературі як його, так і його учнів або свідків хорового процесу. Хормейстер звертав увагу на вимову у хоровому співі і власний метод описує в одному з останніх листів до П. Маценка¹⁰⁰. О. Кошицю належить феномен *хорового оркестру* з його складною формою організації реєстрово-тембрової системи. Цю ідею диригент сповідував при формуванні капели, як свідчать архівні дані П. Щуровської-Россіневич. Про це пізніше писав митець в еміграції: «...исковеркана моя идея симфонизации хора... .<...> Я проводил ту мысль, что при большем хоре, набранном из соответствующих певцов, начиная от колоратурных сопрано и кончая глубочайшим профундо, можно дать хору оркестровую звучность»¹⁰¹. Саме це темброве забарвлення груп голосів капели викликало високу оцінку музичних критиків.

Диригування маестро напам'ять і без диригентської палички¹⁰², як і спів без нот його хорів, не тільки сприяли доброму контакту між ними, а й утворювали одне ціле та породили наслідування за кордоном. А. Рудницький

¹⁰⁰ Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка / передмова П. Маценка. – Вінніпег: «Культура й Освіта», 1954. – С. 79.

¹⁰¹ *Кошиць О.* Листи до друга (1904–1931) / упоряд., коментарі, вст. стаття і покажчик імен Л. О. Пархоменко / Олександр Кошиць. – К.: Рада, 1998. – С. 47.

¹⁰² У 1911 р. О. Кошиць проколов долоню срібною батугою і більше не диригував паличкою. Це нововведення було згодом прийнято хормейстерами всього світу. Див.: *Кошиць О.* Листи до друга (1904–1931) / упоряд., коментарі, вст. стаття і покажчик імен Л. О. Пархоменко / Олександр Кошиць. – К.: Рада, 1998. – С. 104, 173.

вважав, що «як хоролий диригент, Олександр Кошиць був незрівняний, особливо в репертуарі українських народних пісень <...>. Повний динамічного, кипучого темпераменту й вічно-молодого запалу, свідомий найтонших виконавчих нюансів і можливостей хорової маси, Кошиць умів захоплювати хор, тримати його в постійному напруженні й видобувати з нього все, що було можливе й чого він хотів»¹⁰³.

Про хороову справу і відданість їй О. Кошиць писав: «Ніщо так не може в'язати людей в однудушну цілість, як ті прекрасні переживання вищої, «естетичної», радости, яка опановує душею в процесі і в наслідках хорової спільної праці. Після вдалого переведення, виконання вивченої речі, більш ніж після любовного акту, люди стають рідними й близькими навіки! <...>. Нехай же буде благословенне во віки святе мистецтво хороового співу! Воно ніколи не зраджувало мене за все моє життя, воно живило мою душу й вертало мене до життя тоді, коли здавалось, що двері щастя зачинялись переді мною навіки, воно єдало мені людей найкращих і найчутливіших до святої краси, якими можуть бути тільки правдиві хористи-любители»¹⁰⁴.

Українське хороове мистецтво завдяки творчості О. Кошиця ввійшло у світовий контекст, в т. ч. на словниковому рівні тезауруса. Мексиканський критик запропонував подати до Мадридської Академії Наук проект про впровадження нового музичного терміна: «Музика Кошитина»¹⁰⁵. Н. Калуцка вважає, що «мистецька діяльність О. Кошиця відіграла роль потужного імпульсу не тільки в українському, але й у світовому хороовому виконавстві, збагативши його методи, палітру засобів художньої виразності, накресливши перспективи осягнення національної автентики»¹⁰⁶.

Хорова школа О. Кошиця. Серед вихованців великого диригента або тих, хто зазнав впливу його творчості, виокремлюються: у Чехо-Словаччині – П. Щуровська-Россіневич, М. Роцахівський (диригент Українського академічного хору в Празі, 1923–1929), композитор О. Кізіма; в Канаді: П. Маценко (організатор хороового руху, музикознавець), Володимир Климків – диригент хору ім. О. Кошиця, Галя Хам-Доскоч – перша диригентка тодішнього хору МУН, який прийняв назву ім. О. Кошиця в 1951 р.; М. Говійка-Підкович, І. Щепанська-Романів; М. Куць, А. Мисик-Вах (редактор «Жіночого Світу»), владика Р. Даниляк, о. мітрат І. Кристалович, о. Б. Слобода, о. диякон М. Воробій¹⁰⁷; у США: о. П. Корсунівський – багатолітній диригент українських церковних хорів в Америці, Лев Сорочинський¹⁰⁸; Іван Трухлий –

¹⁰³ Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд / Антін Рудницький. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – С. 131.

¹⁰⁴ Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. – Вінніпег: «Культура й Освіта», 1954. – С. 54–55.

¹⁰⁵ Кошиць О. Листи до друга (1904–1931) / Олександр Кошиць. – К.: Рада, 1998. – С. 39.

¹⁰⁶ Калуцка Н. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. / Н. Б. Калуцка. –К., 2001. – С. 7.

¹⁰⁷ Н. Н. В 50-річчя смерті видатного диригента О. Кошиця // Свобода. – 1994. – 5 жовт. – С. 4.

¹⁰⁸ Безручко Л. З пісню по світах і рідних закутках: замітки й спомини учасника концертної подорожі У. Р. Капелі по Європі та члена б. т-ва «Кобзар» на Закарпатті. Соціографічний нарис про Карпатську

диригент українських студентських, світських та церковних хорів у Словаччині (1939–1945), Німеччині (1945–1950), США (від 1950)¹⁰⁹.

Із здобуттям Україною незалежності до нашого народу повер-таються імена багатьох митців, розкиданих по всьому світу. О. Кошиць повернувся в Україну у своїх спогадах, щоденниках, листах, творах. Він прийшов до нас, щоб явити нам і залишити у пам'яті наступним поколінням своє розуміння сутності українського хорового співу.

Література:

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. – К.:Український світ, 2002. – С.113–116.
2. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка / передмова П. Маценка. – Вінніпег: «Культура й Освіта», 1954. – 80 с.
3. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця / Михайло Головащенко. – Київ: Муз. Україна, 2007. – 588 с.: іл.
4. Калуцка Н. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ сторіччя: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Н. Б. Калуцка. – Київ, 2001. – 21 с.
5. Калуцка Н. Олександр Кошиць : мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя [Текст] / Н. Калуцка, Л. Пархоменко. – К.: Фенікс, 2012. – 416 с.
6. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : [монографія] / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
7. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років існування / П. Козицький / Заг. ред., вступ. ст., коментарі та розшифрування текстів О. Я. Шреєр-Ткаченко. – К.: Муз. Україна, 1971. – 148 с.
8. Королюк Н. Корифеї української хорової культури ХХ століття. – К.: Муз. Україна, 1994. – С.81–108.
9. Кошиць О. З піснею через світ (Подорож Української республіканської капели) / упоряд., літ. обр., заг. ред. Михайла Головащенко / Олександр Кошиць. – Київ: Рада, 1998. – 326 с.; іл.
10. Кошиць О. Листи до друга (1904–1931) / упоряд., коментарі, вст. стаття і покажчик імен Л. О. Пархоменко / Олександр Кошиць. – К.: Рада, 1998. – 190 с.
11. Кошиць О. Спогади / упоряд. та передмова М. Головащенко / Олександр Кошиць. – К.: Рада, 1995. – 387 с.
12. Кошиць Олександр. Релігійні твори / за ред. Зіновія Лиська = Koshetz, Olesksander. Religious music / edited by Zenowij Lysko. – Нью-Йорк: УВАН у США, 1970. – 736 с., резюме англ. мовою.

Україну / Лев Безручко. – Нью-Йорк: Накладом автора, 1951. – С. 70, 91.

¹⁰⁹ Баглай Й. У вирі національного пробудження (До 115-ої річниці від дня народження видатного актора, диригента і педагога в Карпатському краї Івана Трухлого) / Йосип Баглай. – Ужгород: Гражда, 1999. – 23 с.

*Доктор мистецтвознавства, професор
Карась Ганна Василівна*

Історія вокально-хорового виконавства
Лекція 7. ОЛЕКСАНДР КОШИЦЬ ТА НЕСТОР ГОРОДОВЕНКО:
МИСТЕЦЬКО – ВИКОНАВСЬКІ ПАРАЛЕЛІ

Національно-культурне відродження України на початку ХХ ст., яке згодом назвуть „розстріляним”, породило діяльну плеяду композиторів і диригентів, які активно виробляли нову національно-культурну політику. Опрацювання народних пісень буквально пронизували творчість композиторів М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця та ін. На думку музикознавців, в історії національних хорових культур це безпрецедентний випадок [11, 27]. Не випадково у цей час домінувало хорове виконавство. Залишаючись найдемократичнішим видом мистецтва, зберігаючи високий статус професіональності та традиції хорового співу, воно було відкрите для пошуків і новаторства. «Тут органічно поєднувалися і динамічно взаємодіяли традиції селянського побуту, церковної музики і концертної хорової практики» [14, 35]. Хор як злагоджена система, за О. Бенч, це модуль суспільства, в якому органічно діють ладотворчі і культуротворчі принципи [2, 17]. Як релікт українського традиційного ладування цей принцип жив у хорі під орудою О. Кошиця. Закордонна преса так відзначала цей соціокультурний феномен: «Коли б в українській державі всі справи йшли так, як спів у цьому хорі, тоді це була б перша держава на світі» [7, 108].

Порівняємо багатогранну творчу діяльність корифеїв української хорової школи Олександра Кошиця (1975– 1944) та Нестора Городовенка (1885– 1964), які заклали основи Київської школи хорового виконавства. Музикознавці розглядають київську хорову школу як „нерозривність історичного досвіду композиторської, виконавської, хорознавчої та слухацької практики у відповідному художньому просторі” [12, 3]. Завдяки О.Кошицю самотність та оригінальність нашої хорової школи, признавала німецька критика [7, 196]. Яскравий диригентський талант цих митців отримав високу оцінку поціновувачів, музичних критиків, а також музикознавців. Проте, в Україні до 90-х рр. минулого століття на їх імена було накладене ідеологічне табу.

У творчій біографії обидвох диригентів є спільні риси, які дають підстави для порівняння. Кошиць і Городовенко народилися, вирости і пройшли перші етапи музичного становлення в Україні, в зрілому віці покинули її і оберталися у великих світових культурних центрах. Є певні збіжності і в складі творчого обдарування митців. Обидвом від природи були дані феноменальні можливості, які наклали відбиток на вибір репертуару та принципи інтерпретації. У комплексі стильових прикмет кожного з них знаходимо такі українські риси темпераменту як свіжість і безпосередність почуттів. На художній світогляд диригентів глибоко вплинув Микола Лисенко власними оригінальними творами, опрацюваннями народних пісень, диригентською практикою. Він

„зробив фундаментальний внесок в еволюцію київської хорової школи” [12, 24]. На зламі ХІХ–ХХ ст. у співочій культурі України відбувається формування традиції світського хорового співу, консолідація прогресивних демократичних сил, які залучають широкі верстви населення у її функціонування. Загальні принципи хорового виконавства початку ХХ ст. кристалізуються на основі духовних традицій та пошуку нових форм і засобів, формується „паритетність музично-сакральних і народнопісенних ресурсів” (за А.Лашенком).

Еволюція мистецького становлення обидвох диригентів пройшла від керівництва семінарськими, студентськими хорами до професійних колективів, з якими митці назавжди вписали свої імена в літопис не лише українського, але й світового хорового мистецтва. У 20–30 рр. ХХ ст. обидва стають визнаними лідерами українського хорового мистецтва. О. Кошиць причетний до реформування системи музичних закладів та утворення належної мистецької інфраструктури. З деяким часовим зміщенням обидва митці у 20-х роках постають соціалізованими особистостями, громадянами-подвижниками і патріотами [8, 6].

О. Кошиць безпосередньо переймає досвід хорової роботи на заняттях у М.Лисенка, де вперше почув „правдивий український хор” і вперше побачив по-мистецьки опрацьовану пісню. В Музично-драматичному інституті М. Лисенка він веде клас хорового співу, очолює (як директор і диригент) товариство *Боян*, засноване М. Лисенком. З 1909 р. О. Кошиць керує хором студентів Київського університету св. Володимира, з 1911р. веде клас хорового співу в Імператорському музичному училищі, а потім консерваторії. Таким чином він закладає основи хорового диригування у вищій школі¹¹⁰. Як диригент театру М. Садовського (з 1912 р.), Київської опери (з 1916 р.) здійснює ряд постановок українських опер, отже він стояв біля джерел формування українського музичного театру.

Нестор Городовенко, народившись на Полтавщині, вже у початковій школі виявляє великі здібності до співу, співає у церковному хорі, де навчається читати ноти, при звичаюється до суворої дисципліни, яку ввів згодом у своїх хорах. Дух українства, любов до славної козацької минувшини, які успадкував від свого діда, поставили Городовенка вже з молодих років на міцне національне підґрунтя. Навчаючись в Полтавській учительській семінарії (з 1901 р.), він відвідує музичні курси, бере участь у хорі під керівництвом І. Різенка¹¹¹, набуваючи хормейстерської майстер-ності та особливої манери диригування, а на ІІІ курсі працює з цим хором. Згодом Н. Городовенко керує студентським хором, навчаючись у Глухівському Вищому учительському інституті, бере уроки у професора хорових класів Петербурзької консерваторії О. Рубця. Свої перші хори диригент створює на Полтавщині, тут же вивчає

¹¹⁰ Як зазначає А. Лашенко, „запровадження навчання хормейстерської професії у вищих музичних закладах Києва відбулося раніше, ніж у Москві й Петербурзі, майже на два десятиліття” [12, 29].

¹¹¹ Учнями І. Різенка були: відомий хормейстер І. Попадич, С. Петлюра та ін.

фольклор, який допомагає йому стати талановитим інтерпретатором народної пісні.

Життєвий і творчий шлях обидвох митців не тільки реалізується в один і той же час, часто перетинаючись, але спостерігаються певні мистецько-виконавські паралелі. Митці знайомляться буремного 1917 року в Києві, куди Н. Городовенко приїхав з чималим досвідом. Тут він керує студентським хором університету св. Володимира, продовжуючи творчу естафету М. Лисенка та О. Кошиця. 22 січня 1919 року, коли на Софійсь-кому майдані урочисто відзначалася злука УНР і ЗУНР, у тисячоголосому хорі, який виконав патріотичну композицію К. Стеценка *Вкраїно-мати, кат сконав* під диригуванням самого композитора, звучав і голос Нестора [14, 37]. О. Кошиць бере безпосередню участь у створенні Республікан-ської хорової капели (1919 р.). За дорученням уряду УНР, очолюваного С. Петлюрою, з останньою він виїжджає для виконання важливої місії репрезентатора українського хорового мистецтва перед народами Європи. Свою місію О. Кошиць виконує з честю, явивши світові незрівняне мистецтво співу, правдивістю образів, неперевершену красу і багатство українських народних пісень. Протягом шестирічного концертування Кошиць мав чотири зміни складів хору. І незважаючи на цю обставину, кожен склад доводив до високого виконавського рівня і в черговий раз вражав публіку і критиків. З 1925 р. він проживає у США і Канаді, диригуючи різними хорами. Мільйони друкованих примірників українських народних пісень з англійським текстом в опрацюванні О. Кошиця, як і спів хорів під його керівництвом змусили американців звернути увагу на розвиток акапельного співу у США, якого раніше тут майже не існувало. На запрошення Українського Національного Об'єднання (УНО) Канади з ініціативи Павла Маценка О. Кошиць в 1941 р. переїжджає до Вінніпега, де працює вчителем Диригентсько-вчительських курсів та диригентом хору. І знову він біля основ – на цей раз диригентської освіти в українській діаспорі. П. Маценко вважав О. Кошиця „пророком, ім'ям і душею всього українського закордоння”, „постаттю, посланою Богом для пізнання світу духовності українського народу” [13, с. 22, 23].

В цей час завідувач музично-хорової секції Дніпросоюзу К. Стеценко активно займається створенням Першої і Другої мандрівних капел. Першу (майбутню *Думку*) доручили очолити Н. Городовенку, який незабаром виїхав з нею у концертну подорож Україною. Повернувшись до Києва, який вже був в руках більшовиків, Н. Городовенко переводить основне ядро Першої мандрівної капели у Державну Українську Мандрівну Капелу. Як свідчать архівні матеріали [14, 40] він заснував *Думку* в 1919 р. Велика творча і гастрольно-концертна діяльність капели під керівництвом Н. Городовенка розпочалася з літа 1920 р. і тривала до 1938 р. Про інтенсивність праці диригента свідчить такий факт: за перші три роки капела дала майже 400

концертів¹¹². Н. Городовенком була налагоджена творча співпраця з відомими композиторами і співаками М. Вериківським, Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським, І. Козловським та ін. Діяльність *Думки* відобразила динаміку подальших естетико-художніх перетворень української хорової культури в умовах тогочасної епохи. Розпочалася кропітка робота над формуванням і збагаченням репертуару. Програми концертів були просякнуті національно-пісенним духом. Спершу вони склалися виключно з народних пісень, проте в скорому часі були підготовлені тематичні цикли з творів М. Лисенка, М. Леонтовича, календарно-обрядові (в тому числі *Народні пісні Галичини*, де були представлені твори С. Людкевича, Н. Нижанківського, Г. Топольницького та інших) та революційні пісні, в середині 20-х років – музика народів СРСР, російська, а далі зарубіжна музика (від монументальної ораторії *Пори року* Й. Гайдна до творів імпресіоністів М. Равеля, К. Дебюссі), яка тоді в Україні ще не виконувалася. В 1934 р. капела вперше виконує *Реквієм* Д. Верді. Таким чином, Н. Городовенку належить першопрочитання в Україні багатьох творів світової класики та піднесення рівня до європейських капел того часу. Згодом колектив звертається до кантато-ораторіальних творів українських композиторів. Установка на широкий стильовий спектр виконуваних творів потребував майстерного володіння всім арсеналом виразових засобів. Н. Городовенко розробляє виконання автентичних народних пісень, так званих примітивів, знаходячи для цього специфічні тембрально-фактурні засоби, які підкреслювали неповторну викінченість форми багатьох фольклорних шедеврів [14, 51]. Маючи феноменальний склад, капела складалася з найкращих професій-них вокальних сил. Диригент мав можливість добирати обдарованих співаків під час гастролей областями. Концерти *Думки* спонукали до створення чисельних аматорських хорів.

В 1922 р. відбуваються гастролі в Москві, де капела дала тринадцять концертів, в тому числі у Великому театрі, консерваторії ім. П. Чайковського. В 1929 р. вона гастролює у Франції. Тут митці знову зустрічаються. О. Кошиць, який прагнув повернутися на Україну, спеціально приїжджає на концерти *Думки* до Парижу, зустрічає хор на вокзалі, виголошує зворушливу промову, яку завершує так: "Хай же борозна, яку мені пощастило вперше провести українським плугом по світовому музичному полю, стане для вас, мої товариші співаки, широким, тріумфальним шляхом" [14. 89]. І справді, це був тріумфальний виступ. На першому концерті були присутні М. Равель, О. Кошиць та О. Глазунов. Останній тричі на цьому концерті диригував своїм твором *Дубинушка*. О. Кошиць високо оцінив виступ капели: "Склад хору вражає своїм багатством і пишністю. Загальний звук хору імponує, є гучний і яскравий. Над усім чувається творча рука диригента, який знає, чого хоче, і свідомо працює в межах своєї природи" [14, 101]. О. Кошиць і Н. Городовенко

¹¹² До речі, майже в цей же час (1924-1925 рр.) О. Кошиць за три сезони, тобто півтора роки в Північній і Південній Америці дає більше 400 концертів [8, 38].

мали особисту зустріч – цілу ніч вони проговорили про Україну та біду, яка насувалася на неї з початком сталінських репресій. Прощалися видатні диригенти зі сльозами на очах, немов би знали, що вже ніколи не побачаться [14, 100]. О. Кошиць по-різному ставився до Н. Городовенка: то називав його „артистом з європейським ім'ям”, то чомусь вбачав його серед тих людей, які нібито не хочуть його повернення до Києва [8, с. 141, 178– 179]. Коли Н. Городовенка, після його повернення з Франції, запросили на посаду професора диригентського факультету музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, О. Кошиць, якому також пропонували цю посаду, поставився до цього схвально [8, 179].

У 30-тих роках розпочинається фронтальний наступ на хорову музику, яку ототожнювали з церковщиною: розпочалися чистки хористів і хормейстерів із сумнівним соціальним походженням, заборонялися апробовані концертні програми, класичні твори та репертуар 20-х років замінялися „актуальними” ударницькими одами. Це не тільки виснажувало учасників хорового руху, але й привело до масової ліквідації професіо-нальних та аматорських капел. У пропагандистське русло звернено і *Думку*, хоч Н. Городовенко прагне зберегти капелу. У нелегкій більшовицькій дійсності колектив, за його словами, все ж таки мав „можливість плекати, берегти та ширити пісенну творчість українського народу” [5]. В 1936 р. триумфальний виступ *Думки* на першій Декаді українського мистецтва в Москві, на якому був присутній Сталін, послужив звільненню Н. Городовенка з капели. Відомий диригент посмів поскаржитися „Хазяїну”, що капелі не дозволяють співати духовних творів. Сталін іронічно відповів: „А ви їх співайте без слів” [14, 110]. Зловісного 1937-го Н. Городовенка було звільнено і приречено на вигнання, а капелу також „репресували”, вирвавши з її репертуару – національну хорову класику. Під час війни Н. Городовенко з колишніх співаків *Думки* та інших хорових колективів, що залишилися у Києві, створює *Українську національну капелу*, прощальний концерт якої в серпні 1943 р. відбувся на сцені оперного театру. У його програмі було дванадцять найкращих духовних творів Д. Бортнянського. Виїхавши на Західну Україну, в листопаді того ж року у Львові він створює *Український національний хор ім. М. Леонтовича*, з яким невдовзі виступає, виконуючи твори галицьких композиторів. В липні 1944 р. Н. Городовенко з хором емігрує до Німеччини, де наприкінці 1945 р. створює хор *Україна*, в якому було кілька співаків хору О. Кошиця. З ним він активно концертує, виконуючи українську класику, духовні твори Д. Бортнянського, О. Кошиця, К. Стеценка та народні пісні в опрацюваннях композиторів. Н. Городовенко переслідував мету – популяризувати в Західній Європі українське хорове мистецтво, як це робив у 20-х рр. О. Кошиць. В 1948 р. 64-річний диригент на запрошення УНО Канади виїздить до цієї країни¹¹³, де створює при УНО хор *Україна*, яким керував майже п'ятнадцять років. І хоч це

¹¹³ І знову паралель – при сприянні цієї організації працював в Канаді і О. Кошиць.

був аматорський, а не професійний хор, проте Городовенко залишався вірним своїм принципам і диригентським правилам, а українська громада Канади після О. Кошиця мала змогу почути рідну пісню в інтерпретації ще одного подвижника національного духу. Диригент любив виконувати одухотворені Літургії О. Кошиця, К. Стеценка та інших авторів, а його поради були слухними для регентів численних українських церков у Монреалі. Відома піаністка Люба Жук, тоді ще юна учениця однієї з музичних шкіл Монреалю, працювала концертмейстером цього хору. Роки співпраці з Н. Городовенком були надзвичайно дорогими для неї. Вона вважала його „фантастичним диригентом”, який дуже тонко відчував „колорит пісні” [14, 189].

Н. Городовенко відіграв досить помітну роль у духовно-мистецькій атмосфері української діаспори Канади 50–60-х рр. Не забуваючи рідну землю, диригент виступає на радіо. Поряд з колядками у виконанні хору під його керівництвом, звучало слово широкого патріота України до земляків. Газета УНО *Новий шлях* у некролозі писала: „Із смертю Н. Городовенка українська еміграція втратила другого після Кошиця найвидатнішого знавця українського хорового мистецтва” [14, 208].

Музично-виконавська школа є носієм високої традиції. У сфері хорового виконавства утворюються музично-виконавські стильові еталони, що поєднують ознаки того чи іншого стилю зі специфічними ознаками, властивими суто виконавському мистецтву. О. Кошиць та Н. Городовенко є представниками Київської хорової школи, і не тільки носіями її традицій, а й новаторами: О. Кошиць академізує стихію народної пісні, „професіоналізує” народнопісенний матеріал, оздобивши його найоптимальнішими художніми перевагами (за А. Лащенком); першим диригує без палички¹¹⁴, партитури, а співаки співають без нот; володів мистецтвом трактувати хор, як музичний інструмент чи оркестр, з якого вмів добути найрізноманітніші звукові барви; його ідея „симфонізації хору” передбачала оркестрову звучність [8, 47]; володів особливим способом диригування, який критика називала „гіпнотичним”, „телепатичним”; хор під його керівництвом ставав феноменальним явищем; віртуозне володіння нюансами, звуковими кольорами та ефектами засвідчує, що митець не лише є представником стилю сецесії¹¹⁵ в українському хоровому мистецтві, але й предтечою сонористики, яка розв’ється в Європі лише в 60-х рр.; мистецька еліта Європи й Америки визнала потужний вплив О. Кошиця на світову хорову виконавську культуру першої половини ХХ ст. Л. Кияновська вважає, що О. Кошиць розвивав такі вишукані та розмаїті стильові напрямки як неофольклоризм, неокласицизм та необароко [4, 220].

Н. Городовенко широко презентуючи народну пісню, активно формує

¹¹⁴ Це нововведення було згодом прийняте хормейстерами всього світу.

¹¹⁵ Сецесія (або модерн, Jugendstil) – мистецький напрям, виник на межі ХІХ і ХХ ст. як протест проти прагматизму, вульгарного матеріалізму і сірості. Його ідеалами були краса і духовність. Розробкою питання про сецесію в музиці займається Л. Кияновська.

напряму розвитку оригінальної хорової музики українських композиторів; утворює напрям виконання європейської духовної музики; закладає основи хорового фестивального руху, організувавши в 1924 р. Київську хорову олімпіаду; у 1923–1924 рр. бере участь у симфонічних концертах всесвітньовідомого симфонічного і оперного диригента Миколи Малька, виконуючи хорову партію в Дев'ятій симфонії Бетховена. Співпраця з цим майстром благотворно вплинула на творче зростання *Думки* і самого диригента¹¹⁶.

Змістову діяльність хорів визначає репертуарна спрямованість та манера інтонування [2, 93]. Репертуар дає можливість з'ясувати художню позицію колективу, оскільки в ньому виявляється естетична сутність виконавства. Репертуар став важливим джерелом створення своєрідного виконавського стилю хорів обидвох митців. Він охоплював найкращі зразки української та світової класики, духовної хорової музики, твори сучасних авторів, перлини народного пісенно-хорового мистецтва. О. Кошиць в 1915–1918 рр. започатковує *тематичні „стильові концерти”*, які згодом розвиває як композитор, створивши хорові цикли. І цим, за його ж словами, „відкриває нову сторінку в історії музичної творчості України” [8, 26]. Стильові концерти О. Кошиця стали „потужним імпульсом для творчості М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Яциневича, В. Ступницького, самого О. Кошиця і наступної генерації митців” [8, 165]. У 20-х рр. традицію тематичних концертів продовжує з *Думкою* Н. Городовенко, надавши їм монографічного забарвлення, тобто в концерті виконувалися твори одного композитора.

Українське диригентсько-хорове виконавство першої половини ХХ ст. знаходилося в пошуках власного стилю. „Комплекс стилю як явище результуючої природи породжується індивідуальним творчим мисленням, репрезентує певний напрямок у мистецтві, є продуктом певної епохи у сукупності її соціальних, інтелектуальних, художніх особливостей” [6, 47]. О. Кошиць та Н. Городовенко були улюбленцями-кумирами публіки не лише в Україні, але й за її межами. В чому розгадка таємниці цього успіху? *Виконавському стилю хорів* під орудою уславлених диригентів, який формувався на основі української традиційної співочої культури, були притаманні глибокий психологізм відтворення художньо-образного змісту творів, цілісність загальної концепції, майстерне відтворення окремих складових елементів в тому чи іншому творі, висока вокальна і сценічна культура, інтонаційна злитість, довершеність і поетичність звучання, злагодженість та фонічна врівноваженість хорових груп і партій, ритмічна синхронність, широка палітра динамічних градацій.

Тип і характер *інтонування* виражається у сформованому *звуковому ідеалі* – чуттєво-інтонаційному образі-уяві, сутністю якого є морально-

¹¹⁶ Завдяки М. Мальку Н. Городовенко одержав з Берліна збірник хорових творів М. Равеля і К. Дебюссі, які згодом увійшли до гастрольної програми капели у Парижі.

естетична цілісність особистості виконавця як носія духовної традиції етнічної культури [2, 88]. Музикознавці вважають: «Залежно від того, наскільки диригент є носієм етнічної духовної традиції, її звукового ідеалу, можна говорити про національну специфіку академічного хорового співу» [1, 11]. „А в особі О. Кошиця світ побачив диригента, який у своєму мистецтві найяскравіше репрезентував національний звуковий ідеал” [2, 115]. Свідченням цього є захоплена світова музична критика [7]. Носієм українського національного звукового ідеалу був і Н. Городовенко.

На думку О. Бенч «сутність диригента найвиразніше розкривається через специфіку його репетиційної роботи і через результати цієї праці – концертне виконання вже осмисленої музичної цілісності» [1, 6]. *Виконавсько-диригентська естетика* митців увібрала в себе кращі надбання української диригентсько-хорової школи, яка на початку ХХ ст. вдало поєднала професіоналізм з основами народнопісенної естетики. Обидва диригенти працювали в найбільш поширеному у професійному хоровому виконавстві напрямку академічного співу, хоча стильові розгалуження у них різні. Цей напрямок, на думку С. Казачкова, передбачає одухотвореність, благородство смаку, високу досконалість форми і значимість змісту, дотримання традицій і вікового досвіду мистецтва, а ще: „Всяка жива система, живий організм поєднують в собі дві тенденції: охоронно-консервативну і оновлюче-революційну. Наявність в академічному хорі першої тенденції не заважає другій здійснювати свою розвивальну функцію” [3, 43]. Джерелом надзвичайно яскравої та всеохоплюючої диригентської інтерпретації майстрів стає глибоке проникнення у сутність художніх образів виконуваних творів, усвідомлення їх інтонаційної семантики та конструктивної логіки, тонке відчуття стилю.

Високі якості виконавського стилю капели Н. Городовенка сформувалися завдяки наслідуванню кращих традицій хорового співу київської школи М. Лисенка, О. Кошиця, К. Стеценка. В хорах обидвох митців музичні критики як в Україні, так і за її межами відзначали справжню, бездоганну дисципліну, високу вимогливість до співаків. Виконавсько-диригентська естетика майстрів є схожою: диригент і хор являли собою єдине нерозривне ціле, що породжувало високу художність і тонкі відтінки виконання; глибокі знання, справжнє чуття і розуміння духу української пісні, правдиве виявлення її сутності, допомогло обидвом диригентам стати правдивими, проникливими (а О. Кошицю неперевершеним) її інтерпретаторами. Жести обидвох диригентів були скупими, невеличкими. Хорам під їх керівництвом була притаманна висока культура співу, а кожному з них – вірне служіння хоровому мистецтву і Україні. Саме завдяки таким практикам як О. Кошиць та Н. Городовенко сформована певна уява про виразні ресурси хору як інструменту [11, 126], які сьогодні ще потребують глибоких теоретичних узагальнень. Критика відзначала надзвичайний голосовий матеріал хору, колосальну контрастну динаміку, високу виконавську майстерність співу а саррелла, чистоту інтонації, дисциплінованість, гнучкість і швидкість реакції на кожен рух диригента,

зосереджену забарвленість у різних творах, багатий, глибокий і збалансований звук, густоту звучання, величезну інтенсивність і силу звуку, легкість фразування.

Обидва диригенти не навчалися в консерваторії, а Н. Городовенко не мав спеціальної музичної освіти. Школою для обидвох диригентів стала жива пісенна практика рідного народу і глибока музична самоосвіта. Глибинний вплив народноспівочих традицій знайшов свій відбиток у звучанні керованих ними колективів, які були прикладом збереження української виконавської церковно-хорової традиції та високого професійного рівня впродовж десятиліть.

Отже, багатолітня диригентська діяльність митців позначена високими етнокультурними ідеалами. Завдяки великій працелюбності і одержимості обидва стають видатними хоровими диригентами. *Оригінальність їх творчого методу* полягала у неперевершеній інтепре-тації народної пісні, якій вони надавали багатої художньої і емоційно-образної форми. Пишучи про народну основу в хоровому мистецтві, О. Кошиць підкреслював, що як і в минулому, так і тепер вона „запліднює славне майбутнє нашої музики...”[10, 47]. Після смерті О. Кошиця Горо-довенко був чи не єдиним, дійсно великим знавцем української народної пісні, невтомним її популяризатором на рідних землях, у Європі, Канаді. Якщо дещо зінтерпритувати думку А. Лащенка, то можна прийти до висновку про те, що українська народнопісенна творчість впродовж багатовікового історичного шляху функціонувала як спосіб самовира-ження, у ХХ ст., завдяки творчості талановитих хорових диригентів, в тому числі О. Кошиця і Н. Городовенка, вона стає носієм свіжих художніх ідей, перетворюється в основу масового музично-просвітницького процесу [11, 77].

Література до теми:

1. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. – Київ:Дніпро, 2002.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посіб.- К.: Ред. журн. „Укр. світ”, 2002.
3. Казачков С. Сегодняшний день хоровой культуры // Советская музыка.– 1982. – № 2.
4. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ – ХХ ст.: Навчальний посібник. – Чернівці: Книги –ХХІ, 2007.
5. Ковальський Б. Життєвий шлях Нестора Городовенка // Новий шлях (Монреаль, Канада). – 1964. – 29 серпня.
6. Коханик І. „Стильова гра” або „гра зі стилями” як реалія сучасної композиторської творчості та музично-воканавська проблема //Феномен школи в музично-виконавському мистецтві. Тези міжнар. наук.-практ. конф. 22-23 березня 2005. – Київ, 2005. – С.47-48.
7. Кошиць О. З піснею через світ (Подорож Української республіканської капели). – К.: Рада, 1998.
8. Кошиць О. Листи до друга (1904-1931) / ред.- упоряд. Л. Пархоменко. – К.: Рада, 1998.

9. Кошиць О. Спогади. – К.: Рада. –1995.
10. Кошиць О. Про українську пісню й музику. – К., 1993.
11. Лащенко А.П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – Київ: Муз. Україна, 1989.
12. Лащенко А. З історії київської хорової школи. – К.: Музична Україна, 2007.
13. Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч: Збірник на пошану 90-ліття народин / Упор. і ред. В.Верига. – Торонто: Вид-ня УНО Канади, 1992.
14. Шибанов Г.М. Нестор Городовенко: Життя і творчість. – К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2001.

Історія вокально-хорового виконавства

**Лекція 8. ПЛАТОНІДА ЩУРОВСЬКА-РОССІНЕВИЧ: ПОРТРЕТ
МИСТКИНІ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТЕОРІЙ ГЕНДЕРУ ТА ПАСІОНАРНОСТІ**

Підвищення уваги українського суспільства до етнокультурних проблем актуалізує звернення до оригінальних теорій та ідей сучасності. Зокрема, нашу увагу привертають гендерний підхід та теорія пасіонарності¹¹⁷. В літературі й соціології існує декілька концепцій гендера. Це обумовлено як відносною «молодістю» гендерного підходу (перші наукові праці з'явилися близько двадцяти років тому), так і складністю самого феномена. Для всіх них базовим положенням є розрізнення понять стать (sex) і гендер (gender). Гендер – це складний соціокультурний конструкт, який відображає відмінності в ролях, поведінці, ментальних і емоційних характеристиках між чоловіками і жінками. В рамках цього підходу гендер розуміється як організована модель соціальних відносин між жінками і чоловіками, яка не тільки характеризує їх спілкування і взаємодію в сім'ї, а й визначає їх соціальні відносини в основних інституціях суспільства. Гендер, таким чином, трактується як один з базових вимірів соціальної структури суспільства, який разом з іншими соціально-демографічними і культурними характеристиками (раса, клас, вік) організує соціальну систему [2]. Авторська теорія пасіонарності російського вченого Лева Гумільова допомагає глибше осягнути діяльність окремих українських митців. Пасіонарність, за визначенням вченого, це «характерологічна домінанта; це непороборне внутрішнє стремління (усвідомлене або, частіше, неусвідомлене) до діяльності, спрямованого на здійснення якої-небудь мети (часто ілюзорної). Ця мета представляється пасіонарній особі навіть ціннішою власного життя, а тим більше життя і щастя сучасників» [3, с. 48]. Розглядаючи пасіонарність як вповні реальний мотив людської поведінки, Л. Гумільов трактує її як особливу енергію, як поштовх у людей, що намагаються зробити більше, ніж потрібно для підтримки свого життя. Це люди, які «хотять діяти, тобто у них є надлишок енергії» [3, с. 12], це гармонійні особистості, які заражають своєю енергією, вони – жертвенні митці, правдолюбці, борці за справедливість. Оскільки кожен живий організм володіє енергетичним полем, то біохімічна енергія живих організмів утворює етнічне поле. Л.Гумільов підкреслює, що «людина, викинута волею долі із складу свого етносу, у якій обірвані всі системні зв'язки, яка опинилася в чужій країні, тим не менше свято зберігає свій стереотип поведінки, свої ідеали, свій світогляд» [3, с. 13]. Тобто, вона залишається у своєму етнічному полі.

Саме такими пасіонарними особистостями є ряд постатей української діаспори, в тому числі діячі музичної культури. Серед них виокремлюється

¹¹⁷ Пасіонарність – від латинського слова *passio* – пристрасть.

Платоніда Іванівна Щуровська-Россіневич (1893–1973) – представниця київської хорової школи, учениця Олександра Кошиця, субдиригентка Української Республіканської Капели під його керівництвом. Вона була ключовою фігурою хорового процесу української еміграції у міжвоєнній Чехо-Словаччині. Відомий бандурист Григорій Китастих вважав, що це «високої кляси диригент і широкої музичної освіти людина» [11, с. 1195], а професор Празької консерваторії Ярослава Кржічка в рецензії на виступ капели писав: «Щасливий п. Кошиць, що найшов таку помічницю» (*Hudebni revue*, червень 1919). Він же відзначав такі якості П.Щуровської-Россіневич: «музикальна, тонкого слуху та ритмічного чуття, самовіддана, скромна – незнана ширшому громадянству – вона має львину частину успіхів капели, даючи головному диригентові хор зовсім музикально підготований до мистецького оброблення» [18, с. 27].

Незважаючи на суперреляції на адресу диригентки та її роль у розвитку українського хорового мистецтва, бібліографія про П. Щуровську-Россіневич є вкрай обмеженою. Це невеличкі оглядові статті М. Кукурузи-Король [13], Д. Петрівського [19]. Окремі згадки про мисткиню знаходимо у спогадах О. Пеленського [18], І. Шох [28], працях І. Мірного [15], Ю. Шерегія [27], Г. Китастого [11], збірці статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження О. Кошиця [16].

Основним джерелом для створення творчого портрету Платоніди Щуровської-Россіневич через призму теорій гендеру та пасіонарності слугували архівні матеріали, опрацьовані нами у фондах Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (м. Київ, у покликаннях скорочено – ЦДАВО України), Центрального державного архіву у Празі (*Statní uatrední archiv v Praze*; у покликаннях скорочено – ЦДАП/SUAP), відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ, у покликаннях скорочено – ІЛ).

Центром хорового мистецтва міжвоєнного періоду стає Прага, де успішно працюють Український Академічний Хор (УАХ; 1921–1938), хор Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова (УВП), хор *Трембіта*, хор *Українська співоча студія* та ін. Особливу роль тут відіграє єдина жінка між нашими визначними диригентами – Платоніда Щуровська-Россіневич. Ряд документів, спогадів та матеріалів мисткині, вперше виявлені нами у фондах Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, допомагають більш рельєфно окреслити її внесок у розвиток української хорової справи за кордоном. Її мемуарні статті [30; 31] та машинописні спогади «З минувшини», фрагменти мемуарного характеру («Уривки зі спогадів жінки-диригентки», «Дисципліна», «Про визначних і менш значних диригентів») та рукописний зошит спогадів [6; 9] охоплюють не тільки значний часовий простір, але насичені важливими історичними даними.

При підборі співаків до Української Республіканської Капели, яка створювалася у 1919 р., О.Кошицем та П.Щуровською-Россіневич було

вислухано біля 700 солістів зі всієї України, з яких треба було вибрати тільки 100 осіб. «А які ж то були голоси! Для сучасного покоління важко передати всю красу рівного (без вібрації), міцного, ясної дзвінкості й металовості голосу українського хорového співака, з яким не дуже ніжно обходилися диригенти і якого ніхто й ніколи не вчив ні правильно дихати, ні тим більше використовувати резонатори» [9, арк. 9-10]. Були встановлені різні класифікаційні угруповуння, які передбачали добір співаків за тембрами. Так наприклад, «з загальної кількості співаків в кожній партії (25 сопрано, 23 альти, 24 тенори і 28 басів) було вирішено вибрати 11 драматичних сопрано і 14 ліричних, в партії альтовій – 12 меццо-сопрано і 11 контральто, в теноровій партії 12 драматичних і стільки ж ліричних тенорів, а басова партія поділялася аж на 4 групи: 8 баритонів (діапазон – Н-f-g), 7 перших басів (діапазон – А-е), 9 других басів (f аж Е до d) і 4 так званих октавних співаків (А аж g контроктави до Н-с). При такому розподілі голосового матеріалу малася на увазі можливість забарвлювання з динамічного боку виконання більш масивним або м'якшим легшим звуком. З такою класифікацією голосів до того часу ніде в наших хорах не приходилося зустрічатися. І саме ця класифікація в найвищій мірі відповідала диригентському умінню нашого славного Кошиця. Ця виняткова його майстерність була спрямована на те, щоб наблизити хорове виконання до оркестрового з усіма численними звуковими відмінами барвистої інструментарії за допомогою цього найдосконалішого масового звукового упорядкування, цього найвищого «живого людського інструмента». І як відомо, цей напрям у майстерності Кошиця здивував і зачарував увесь світ» [9, арк. 12-13]. Щоправда, у зв'язку із наступом на Київ більшовиків, із ста відібраних співаків вдалося евакуюватися лише 37 особам, а тому подальша комплектація капели відбувалася в екстремальних умовах у Кам'янці-Подільському. В результаті, до складу капели ввійшли 80 представників різних регіонів України, неоднорідних як за рівнем вокальних даних, так і за рівнем освіти та національним усвідомленням, що пізніше позначилось на морально-психологічному кліматі колективу і врешті-решт привело до його розколу¹¹⁸.

Виявлені нами у фондах ЦДАВО України два листи П.Щуровської-Россіневич до О. Кошиця [21; 22] засвідчують її глибоку повагу до Маєстро, який «одинокий мене зрозуміє»: «Вірте лише, дорогий мій, що в моїх відношеннях до Вас завжди заховується якнайбільше дружньої приязні та щирої вдяки» [21]. Дізнавшись про хворобу О. Кошиця, вона пропонує йому свою матеріальну допомогу, хоч і сама заробляє важкою працею, розповідає про непрості стосунки між українськими митцями після проведення хорového фестивалю, на якому вона диригувала зведеним хором, недооцінку жінки-диригента, про роботу над докторською дисертацією, про роздуми над вихованням майбутніх диригентів, адже «школа вимагає того, щоб вести вихову учнів, приспричиняючися до нових начал, до нових форм, до модерної гармонії»

¹¹⁸ Про це дотально описано О.Кошицем та іншими авторами.

[21]. З приводу смерті наставника П. Щуровська-Россіневич 20 жовтня 1944 р. пише статтю про нього як диригента і друкує її в газеті *Краківські вісті* у Відні. Через 20 років вона буде передрукована в журналі *Vісті* у США [32]. З нагоди 20-річчя смерті Маестро у 1964 р. П. Щуровська-Россіневич напише другу статтю про О. Кошиця як фольклориста і новатора хорового мистецтва, яку, за свідченням напису її рукою на рукописі статті, «друковано в якомусь жіночому журналі в Канаді «Промінь» – Вінніпег за протекцією п-і О.Лукомської, вчительки в Едмонтоні» [5]. Важливо, що мисткиня як учениця і співпрацівниця О.Кошиця дала глибоку і всебічну характеристику його як диригента. Вона відзначала такі його особисті риси як: глибоку ерудованість та глибокі знання у багатьох галузях, особливо в музичному мистецтві; великі диригентські здібності; силу волі, яка була розвинена аж до гіпнотичного впливу на виконавців; добрі знання людської душі та її емоційних виявів. Особливості диригентського хисту проявлялися у досконалому володінні технікою диригування, виразності рухів, забезпеченні хорової дисципліни, налагодженні внутрішнього контакту з виконавцями, вмінні лаконічними виразами змалювати потрібний звуковий ідеал, майстерності інтерпретації. Все це забезпечило накреслення О.Кошицем нового напрямку хорового виконавства, який полягав у трактуванні хору як оркестру, де кожна партія в залежності від твору трактується як інструмент із специфічним тембром: «Цей новий напрям у багатьох випадках оголомшив західноєвропейських музик, які потім стали наслідувати його» [32, с. 11].

Український Академічний Хор був репрезентативною мистецькою одиницею у Празі, часто брав участь у різноманітних концертах та святкуваннях. П. Щуровська-Россіневич керувала ним у 1923–1924, 1928, 1934, 1938 рр. Хор брав участь у святкуванні 25-річчя її диригентської праці 31 квітня 1934 року.

Хор Української Господарської Академії (УГА) в Подєбрадах біля Праги зазнав свого найвищого розвитку саме під час керування ним П. Щуровською-Россіневич, яка була на той час «найсильнішим українським диригентом на терені Чехо-Словаччини» [19, с. 112]. Саме вона перетворила цей аматорський хор у мистецьку одиницю. Основою репертуару стали твори українських композиторів М.Лисенка, К.Стеценка, М.Леонтовича, П.Козицького, О.Кошиця, Я.Яциневича, П.Демуцького, М.Вериківського, П.Ніщинського, Н.Нижанківського, В.Костенка. Диригентка скурпульозно працювала над інтерпретацією творів, де «кожна мистецька строфа – це мистецький малюнок дії» [19, с. 113]. Членкиня хору Ірина Шох згадувала, що диригентка «досконало знала кожну композицію напам'ять і рідко зверталася до нот, хіба що міняла щось. Кожна фраза була нею обдумана до тонких нюансів». Хористка, зачіпаючи гендерну проблему, наводить слова П.Щуровської-Россіневич, про те, «що жінка диригентка викликала недовір'я, незважаючи на відповідну музичну освіту та фаховий стаж» [28, с. 142]. Разом з тим, вона підкреслює, що для П. Щуровської-Россіневич характерною «була дуже

скромна оцінка самої себе, бо проламати льоди недовір'я, що жінка може й потрапить вести хор, вимагало в той час чимало фахових здібностей. Вона мала бути не тільки рівна своїм вмінням, але ще набагато краща, як її конкуренти» [28, с. 142]. Усе, чого досягла диригентка, вона завдячувала власній самодисципліні та волі.

П. Щуровська-Россіневич часто робила першопрочитання хорових творів. Так, відзначаючи десятиліття утворення Чехо-Словацької Республіки (1928 р.), хор УГА виконав кантату Н. Нижанківського *Ще молода* на слова О. Стефановича. Апофеозом діяльності колективу став спільний виступ із хором УВПІ на фестивалі слов'янських хорів у Празі у квітні 1928 р. Виконання складної програми, особливо твору *1905 рік* (сл. О. Олеся, муз. М. Вериківського) вимагало доброї технічної підготовки колективу, звукової сили, тембрового забарвлення. Успішний виступ стоп'ятдесятчленного хору продемонстрував високий професійний рівень українського хорового мистецтва, а слава і престиж П. Щуровської-Россіневич піднісся так високо, що Чеський Співочий Зеспол відзначив її як визначного диригента.

Альбом відгуків про концерти українських хорів в Подєбрадах та Празі під керівництвом П.Щуровської-Россіневич за двадцять років (1925–1945 рр.), переконливо засвідчують копітку хормейстерську працю диригентки на ниві українського хорового мистецтва, її визнання чеськими та українськими критиками та музикантами [7]. Участь об'єднаного українського хору під її керівництвом на Всеслов'янському музичному фестивалі у Празі у 1928 р. відображена у численних рецензіях чеської, української, польської преси того часу, які вміщені в даному альбомі. Львівська газета *Діло* писала: «найбільше вподобався – це можна сказати без зайвої скромности – український академічний хор. Пані Щуровська, колишня співробітниця незабутнього Кошиця спромоглась видобути з нефахових співаків і співачок стільки чару, степової сили й звукової краси, що навіть ворожа частина чеської преси мусила перед цею перемогою з повним узнанням схилитись (напр. рецензія «Народа» з дня 12. ц. м.). Українська участь у чехословацькім співочім святі ще раз підкреслила вагу й користь українського активізму на міжнароднім полі» [14]. Пізніше тут же була надрукована підбірка уривків із схвальних рецензій чеської та польської преси [4]. *ČESKÉ SLOVO* (ч. 87 за 11 квітня 1928 р.), зокрема, відзначало: «Диригентом Українського Академічного Хору є п-і проф. Россіневич-Щуровська, яка вибудувала дуже чисельний мішаний хор та вивела його, не зважаючи на невідрадні емігрантські відносини, на височину, нагадуючи часто славу і незабутню капелю Кошиця. Прекрасно звучали тут передовсім старі співи та народні пісні, в яких Україна займає перше місце між слов'янами». Суголосним був *KURYER POZNAŃSKI* за 16 квітня 1928 р.: «Хор українців (мішаний) під орудою п-і Россіневич-Щуровської відзначався найвищим артистичним вишколенням, захоплюючи красою звуку та незрівнянною дисципліною».

Мішаний хор УВПІ під її керівництвом впродовж десяти років існування

закладу був незмінним учасником та організатором всіх святкувань та концертів. Основною формою святкувань в інституті були концерти-академії. Серед особливо презентаційних, де брав участь хор під керівництвом П. Щуровської-Россіневич були: концерти-академії пам'яті М. Драгоманова, на яких вперше були виконані твори викладачів інституту – хоровий твір *Поклик до братів-слов'ян* Нестора Нижанківського на слова М. Драгоманова (1925), хоровий твір Зеновія Лиська на сл. Г. Гейне *Enfin perdu* – улюблена поезія М. Драгоманова (1928), *Урочиста кантата* Станіслава Людкевича (1929); Шевченківські академії; академія присвячена 15-м роковинам смерті М. Лисенка з виконанням творів композитора, в т. ч. одноактної опери *Ноктюрн* (1928). Успішна постановка цієї опери, що пройшла у переповненому українською та чеською публікою залі театру *Umělecká Beseda* була свідченням високого рівня виконавських сил УВПІ; 5-річному ювілею існування інституту, де вперше було виконано твір З. Лиська на слова колишнього студента Б. Гомзина *Кантата на п'ятиліття Інституту* (1929); 25-річчю смерті чеського композитора А. Дворжака (1929); ювілейний з нагоди 70-річчя від дня народження чеського композитора Й. Ферстера з виконанням творів композитора (1930) [15, с.117-120; 24; 25; 26].

Деякий час (1937–1945) П. Щуровська-Россіневич керувала хором *Української реформованої реальної гімназії* у Ржевничах біля Праги, вивівши його на друге місце після празького, керівником якого вона була також [20, с.132, 238].

Диригента була у постійному творчому пошуку. У концерті 14 червня 1938 р. у Празі Український Академічний Хор під її керівництвом виконав духовні твори А. Веделя, Д. Бортнянського, О. Кошиця та *Тілом заснувши* в опрацюванні П. Щуровської-Россіневич. Українська газета писала: «Духовні співи для українських концертів у Празі ще новинка. Правда бували іноді концерти щедрівок та коляд, але на цей раз виконано суто духовні композиції й треба привітати такі виступлення, що знайомлять з багатою ділянкою церковного хорового мистецтва» [12]. 12 червня того ж року на Зелені Свята в чеському православному соборі св. Кирила і Мефодія було відправлено Службу Божу за участю хору під керівництвом П. Щуровської-Россіневич, який виконував духовні композиції українських композиторів та православні лаврські розспіви, що є свідченням глибоких знань диригенткою традицій українського церковного співу. Вона продовжувала новацію О. Кошиця у проведенні тематичних концертів (колядок і щедрівок, веснянок), особливо під час війни, керуючи в 1944-1945 рр. Українським Мішаним Хором.

Платоніда Іванівна була добрим наставником для хористів. Староста Академічного хору при УГА в Падесбрадах писав у її альбомі: «Не забувайте що найліпші часи ми зажили під Вашим проводом і Ваша присутність між нами залишиться в наших серцях, на довгі роки, як найсвітліший момент з нашого емігрантського життя» [8].

П. Щуровська-Россіневич проявила себе також як диригент-постановник.

Так, керуючи хором товариства *Бандурист* (1935–1937) в Ужгороді на Закарпатті, яке тоді належало до ЧСР, та забезпечивши його високий виконавський рівень, вона брала активну участь у концертному житті. 26 травня 1936 р. П. Щуровська-Россіневич здійснила концертну постановку *Запорожця за Дунаєм* С.Гулака-Артемівського в Ужгороді, 20 червня того ж року відіграли її в Мукачеві. Диригентка у листі до Ю. Шерегія писала: «... Постановка «Запорожця за Дунаєм» відбулася в рамках моєї концертної діяльності. Цей концерт у вигляді театральної вистави був спрямований на те, щоб ознайомити наше суспільство зі звучанням нашої історичної опери-оперети в такому вигляді, в якому її написав сам композитор» [27, с. 275]. Цікаво відзначити, що хор виступав під супровід чеського військового оркестру. Учасниця хору М.Кукуруза-Король писала у своїх спогадах, що спочатку оркестранти не сприймали керівництво жінки-диригента. Однак після перших сценічних успіхів «члени оркестри підходили до диригентки з палкими словами признання за таке вміле виконання, при тому підкреслювали, що це перший раз в історії військової оркестри нею диригує жінка» [13, с.16]. У своїх спогадах П. Щуровська-Россіневич згадує про непрості стосунки із сином Миколи Аркаса, який мав співати партію Карася у цій постановці. Неприємності мала диригентка ще й із-за того, що вирішила поставити оперу без купюр, повністю, у авторській редакції [6]. Місцева ужгородська преса, зокрема газета *Свобода* за 4 червня 1936 р. писала: «У постановці цієї опери має велику заслугу відома вже у нас диригентка пані проф. Россіневич-Щуровська» [27, с. 275]. Суголосною була мукачівська газета *Земля і Воля* (ч.12 за 9 липня 1936 р.): «Оперу супроводжав дуже добре зіграний оркестр 36. полку під батутом знаменитої діригентки «Бандуриста» п. проф. Щуровської-Россіневич, яка взяла на себе той величезний тягар (за невеликий час!) вивчити всіх артистів і оркестр і провести цілу оперу, так що знамените проведення цієї опери це безперечно її неоцінима заслуга» [7, арк. 47-48]. *RADIO ŽURNAL* із Кошице від 27 грудня 1937 р. повідомляв про виконання хором *Бандуриста* під керівництвом П. Щуровської-Россіневич та оркестром 36 полку на хвилях радіо, яке слухали у всій ЧСР і в Галичині *Вечорниць* П.Ніщинського [7, арк. 53].

Свідченням творчого довголіття диригентки є той факт, що у своє 75-ліття вона на празькому Шевченківському концерті диригувала кантату М. Лисенка «Б'ють пороги» (1968 р.) [17]. Це пошанування ювілею П. Щуровської-Россіневич було єдиним признанням, що його отримала за життя подвижниця української хорової справи [1, с. 195].

Велика добірка нот (рукописні і друковані) із зібрання П. Щуровської-Россіневич свідчить про широке жанрово-тематичне коло хорового репертуару, який опрацьовувала і виконувала диригентка [10]. Тут твори українських композиторів різного часу, переважно обробки українських народних пісень, пісні патріотичного змісту, пісні січових стрільців. Частина з них – власні аранжування П.Щуровської-Россіневич для мішаного та дитячого хорів.

Збірка хорових творів для триголосних шкільних хорів під її упорядкуванням, що з'явилася в Ужгороді в 1936 році відкриває серію посібників українського зарубіжжя [29]. Проблема репертуару для хорових колективів, особливо дитячих та молодіжних, завжди була актуальною, а в умовах еміграції особливо гострою. Обираючи матеріалом збірки обробки українських народних пісень, автор вважала, що саме за допомогою них «у першу чергу мусимо виховувати нашу молодь», оскільки народна пісня може служити «якнайкращим та найбільш доступним матеріалом для студій у школі; по-друге: народня пісня в своїй мелодичній структурі, у своїй простоті будови музичних мотивів, як рівнож у своїй нескладній гармонізації надається у високім ступеню до педагогічних поступів при навчанню співу у школах» [29, с.1]. Упорядниця представляє для ознайомлення молоді народні пісні в опрацюваннях провідних українських композиторів М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Степового, О. Кошиця, К. Стеценка, Ф. Колесси, П. Козицького. Збірка складається із трьох розділів: народні пісні, колядки і щедрівки, веснянки та гаївки. Основними джерелами, які використала П. Щуровська-Россіневич, були: *Шкільний збірник* К. Стеценка, *10 шкільних хорів* П. Козицького та *Українські народні пісні в триголосому укладі на жіночий хор* Ф. Колесси. З останнім упорядниця з цього приводу підтримувала контакти. Вибраний репертуар передбачав копітку роботи хормейстера над школенням вокально-хорових навичок, розвитком музичної грамотності хористів. Диригентка свідомо не вважала за потрібне укладати матеріал на засадах педагогічного принципу – поступу від легшого до складнішого. Вона обрала інший принцип – підбір репертуару за прізвищами композиторів, щоб підкреслити їх індивідуальність в жанрі обробки народної пісні. Окремі твори подані у спрощеному опрацюванні К. Стеценка, або самої П. Щуровської-Россіневич. У передмові упорядниця як педагог звертає увагу вчителів на охорону дитячого голосу учнів, особливо хлопчиків у післямутаційний період, а тому пропонує найбільш доцільним залишати всіх учнів у середніх позиціях баритонного діапазону. Для цього автор подає не тільки однорідне, але і мішане триголосся.

Платоніда Щуровська-Россіневич була провідним педагогом (доцентом) музично-педагогічного відділу УВПІ впродовж існування навчального закладу (1923–1933) – вела клас хорового співу та диригування (вона ж виконувала функції заступника декана – продекана, деякий час очолювала ще й клас сольного співу, також викладала інтонацію, гармонію, контрапункт) [23]. Серед найбільш відомих її учнів – видатний український диригент Микола Колесса, музикознавець та диригент Павло Маценко (Канада). Відомо, що уроки диригування брав у неї відомий бандурист Василь Ємець. Вона також здійснювала підготовку молодих диригентів в учительській семінарії на Закарпатті (1934–1937).

Національно спрямована діяльність П. Щуровської-Россіневич викликала острах у польської влади на Галичині. Коли Центральне Товариство Союзу

Українок у Львові запросило її диригувати збірним жіночим хором на славному Жіночому Конгресі у Станиславові (1934 р.), поляки не дали їй візи.

Отже, у міжвоєнному двадцятиріччі Платоніда Щуровська-Россіневич була ключовою фігурою мистецько-хорового життя українців у Чехо-Словаччині як керівник багатьох хорових колективів (Української Республіканської Капели О.Кошиця, Українського Академічного Хору, хору музично-педагогічного відділу УВПІ ім. М.Драгоманова (всі – у Празі), Академічного хору при Українській Господарській Академії в Падеєбрадах, хору товариства *Бандурист* в Ужгороді, що демонстрували високий професійний рівень виконавської культури. Вона була провідним педагогом хорових дисциплін першої вищої освітньої інституції української еміграції. Як єдина жінка-диригент в українському хоровому мистецтві першої половини ХХ ст. П. Щуровська-Россіневич, не зважаючи на спротив і недооцінку жінок, утверджувала їх право бути професіоналами в галузі музичного мистецтва на рівні з чоловіками, як пасіонарна особистість заражала своєю енергією, спонукала до активної творчої діяльності.

Використана література:

1. Бурачинська Л. Людина великого обдарування (Над могилою Платоніди Щуровської) /Лідія Бурачинська // Олександр Кошиць: Зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора: Довід. вид./ Є.М.Паранюк. – Івано-Франківськ: ПП Супрун, 2006. – С.193-195.
2. Гендер. Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Гендер>
3. Гумилев Л. Конец и вновь начало: популярные лекции по народоведению / Лев Гумилев. – М.: Айрис-пресс, 2009. – 384 с.: ил. – (Библиотека истории и культуры).
4. І.К. Український Акад. Хор у Празі (голоси чеської преси) // Діло (Львів). – 1928. – 9 трав.- ч.101.
5. ІЛ. Фонд Зіни Ґеник-Березовської (Ф.201), спр. 504. Пл. Щуровська–Россіневич. «О. А. Кошиць як диригент» (уривок зі статті); «О. А. Кошиць як фольклорист і новатор хорового мистецтва». б/д. Машинопис 7 арк.; Три вирізки з газети «Краківські вісті» (Відень). Ч.248, ч. 249., ч.250. – 2 лист., 3 лист., 4 лист. 1944 р. – П.Щуровська-Россіневичева «О. А. Кошиць як диригент» (стаття).
6. ІЛ. Ф. 201, спр. 509. П. Щуровська–Россіневич. Спогади. б/д. Машинопис. 70 арк. Арк. 52 –64. Уривок зі спогадів жінки-диригентки.
7. ІЛ. Ф. 201, спр. 531. Альбом відгуків про концерти українського хору в Подебрадах під керівництвом Пл. Щуровської–Россіневич. 1925–1945. Друк, машинопис. 162 арк. Вирізки з газет, наклеєні на аркуші альбома.
8. ІЛ. Ф. 201, спр. 532. Альбом на пошану Пл. Щуровської–Росіневич. 1920-і рр. Автографи. Арк. 8.
9. ІЛ. Ф. 201, спр. 556. П.Щуровська–Россіневич. Зошит зі спогадами. б/д. Автограф (олівцем). 88 арк.
10. ІЛ. Ф. 201, спр. 563. Ноти для хорового співу із зібрання Пл. Щуровської-

- Росіневич. б/д. Ноти (рукописи і друковані). 13 папок. 212 арк.
11. Китасти Г. Ще декілька завваг до книжки «Українська музика» А.Рудницького /Григорій Китасти // Визвольний шлях (Лондон). – 1966. – жовтень. – Кн. 10 (223). – С.1195.
 12. [Б.п.]. Концерт Українського Хору // Український тиждень (Прага). – 1938. – 19 черв. – Ч.25.
 13. Кукуруза-Король М. Жінка-диригентка. Платоніда Івановна Щуровська / М.Кукуруза-Король // Наше життя. Our Life (Нью-Йорк). – 1986. – Ч. 5. – С.16.
 14. М. Г. Прага співає // Діло (Львів). – 1928. – 21 квіт. – ч.87 (11340).
 15. Мірний І. Український Високий Педагогічний інститут ім. М.Драгоманова: 1923–1933 (історія інституту) /Іван Мірний. – Прага: Видання Укр. Висок. Педагог. Інституту за допомогою м-ва шкільн. й нар. освіти Ч.С.Р., 1934. –144 с.: іл.
 16. Олександр Кошиць: Зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора: Довід. вид. / Є.М.Паранюк. – Івано-Франківськ: ПП Супрун, 2006. – 198 с.: іл.
 17. [Б.п.]. Пам'яті Платоніди Щуровської-Росіневич // Олександр Кошиць: Зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора: Довід. вид. / Є.М.Паранюк. – Івано-Франківськ: ПП Супрун, 2006. – С.190-192.
 18. Пеленський О. Світова концертна подорож Української Республіканської Капелі (спомини учасника) /Олександр Пеленський. – Львів: Накладом автора, 1933. –168 с.
 19. Петрівський Д. Хор Української Господарської Академії в Чехо-Словаччині / Данило Петрівський // Українська Господарська Академія в Ч.С.Р., Подєбради, 1922-1935 і Український Технічно-Господарський Інститут, Подєбради; Регенсбург; Мюнхен, 1932–1972: В 50-ліття заснування УГА і 40-ліття УТГІ. – Нью Йорк: Видання Абсольвентів Української Господарської Академії і Українського Технічно-Господарського Інституту, 1972. – С.110–116. [Українська Висока Політехнічна школа на чужині. Том III].
 20. Українська гімназія в Чехії 1925 –1945: альманах Української гімназії в Празі – Ржевницях –Модржанах /Редакція В.Маруняк. – Мюнхен: Видання кол. учнів УРРГ –УРГ, 1975. – 296 с. : фото.
 21. ЦДАВО України. Ф. 3965, оп.2, спр. 94. Арк. 181 –182. Лист Платоніди Росіневич з Праги від 13 серпня 1928 р. до О.Кошиця (рукопис, оригінал).
 22. ЦДАВО України. Ф. 3965, оп.2, спр. 94. Арк. 276 –178. Лист Платоніди Росіневич з Праги від 8 червня 1922 р. до О.Кошиця (рукопис, оригінал).
 23. ЦДАВО України. Ф.3972, оп.1, спр. 298: Особиста справа в. о. доц. П.Щуровської. – Арк. 3.
 24. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 17, інв. №. 398. Український Педагогічний Інститут ім. М. Драгоманова у Празі. Документація. Запрошення на святкові вечори і концерти, що проводилися інститутом (1925–1933 рр.).
 25. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 81, інв. №. 964 /2. Шевченкові торжества у різних землях – запрошення, програми (Прага 1922 –1944).

26. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 84, інв. №. 1014. Запрошення і програми громадських акцій. Святкові вечори. 1921.
27. Шерегій Ю. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року / Ред. і вступ. ст. Василя Маркуся та Валеріяна Ревуцького /Юрій Шерегій. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів: Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі. Відділ української літератури в Пряшеві, 1993. – 410 с. – [Записки НТШ, т.218. Історико-філософська секція].
28. Шох І. Платоніда Іванівна Щуровська-Россіневич /Рина Шох // Олександр Кошиць: Зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора: Довід. вид. / Є.М.Паранюк. – Івано-Франківськ: ПП Супрун, 2006. – С.141-150.
29. Щуровська-Россіневич П. І. 21 народня пісня. В 3-голосому укладі для шкільних хорів. – Ужгород: «Книга», 1936. – 24 с.
30. Щуровська П. Із думок диригентки (У 75-ліття Антоніди Щуровської) / П.Щуровська // Олександр Кошиць: Зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора: Довід. вид. / Є.М.Паранюк. – Івано-Франківськ: ПП Супрун, 2006. – С.187-188.
31. Щуровська П. Моя музична освіта /Платоніда Щуровська // Олександр Кошиць: Зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора: Довід. вид. / Є.М.Паранюк. – Івано-Франківськ: ПП Супрун, 2006. – С.151-186.
32. Щуровська-Россіневич П. О.А.Кошиць, як диригент / П.Щуровська-Россіневич // Вісті (Міннеаполіс, Міннесота). – 1964. –Ч.4 (11). – С.8 –11,13.

*Доктор мистецтвознавства, професор
Карась Ганна Василівна*

Історія вокально-хорового виконавства

Лекція 9. ДМИТРО КОТКО ТА ЙОГО ХОРИ

Дмитро Котко (1892–1982) був не лише блискучим диригентом і основоположником професійного хорового співу в Західній Україні, засновником Львівської хорової капели “Трембіта” і реорганізатором Гуцульського ансамблю пісні і танцю, але і яскравим прикладом служіння Україні.

Становлення Д. Котка-диригента

Народився Дмитро Котко в Таврійській губернії (тепер Запорізька обл.) в родині хліборобів, що походив із давнього козацького роду. У 1910–1913 рр. він – студент Ардонської духовно-місіонерської семінарії біля Владикавказу. Тут попадає під вплив педагога-музиканта Машкова (“це був мій ідеал диригента”), а закінчує диригентсько-хоровий клас під керівництвом ерудованого музиканта, болгарина за походженням, Сергія Володимировича Стоянова. В семінарії був добрий хор, в реперуарі якого – духовні композиції Д. Бортнянського, А. Веделя, О. Архангельського, П. Турчанинова, С. Давидова, П. Чайковського та інших авторів культової музики. Хором керував Стоянов, взявши собі помічником семінариста Котка, який цілком добре справлявся зі своїми обов’язками, часом заступаючи головного диригента і під час церковних відправ. Коли Котко навчався на другому курсі, слухачів семінарії повезли до Києво-Печерської лаври. Тоді у Києві семінаристи слухали репетицію хору студентів університету під керівництвом неперевершеного згодом Олександра Кошиця. Згодом Котко кілька разів слухав *хор Григорія Давидовського*, що гастролював тоді переважно поза Україною. Це був високохудожній мистецький колектив, який мав на Котка особливо сильний вплив. Котко багато користого запозичив у цього хору, наслідував його у репертуарі, в інтерпретації. Давидовський – митець-громадянин, був противником колонізації і русифікації України, відданий патріот української пісні, невтомний популяризатор, що протистояв російському самодержавству. Таким згодом стане і Д. Котко.

Не завершивши навчання, Д. Котко влаштовується вчителем школи у містечку Прохладний (на території теперішньої Кабардино-Балкарії), організовує учнівський триголосий хор (35–40 чол.), з яким виступає на шкільних імпрезах. В репертуарі твори духовні та світські російських композиторів.

1916 року його мобілізують до російської армії. В 1917 році Д. Котко служить в армії УНР і в ранзі сотника очолює керівництво військовими духовими оркестрами. У 1920 р. інтернований поляками і відправлений до таборів. Спочатку опиняється в таборі містечка Ланьцут, що неподалік Перемишля, а згодом – у Каліші і Стшалково на Познаньщині. В цих таборах було понад 10 000 осіб. Особливе місце у таборовому культурному житті

займала хорова справа. Ще в Ланьцуті Котко організовує невеликий чоловічий хор. Після переведення малих таборів на Познаньщину у великий табір, організація співочого гурту набирає поважніших рис. Котко збирає понад сто співаків і створює мішаний хор. Кілька місяців концерти відбуваються в таборі, а згодом у близьких містах. Публіка сприймала хор з великим ентузіазмом. У репертуарі хору були твори М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка, Г. Давидовського та ін. Хористи подали Коткові думку про створення професійного чоловічого хору.

Професійні хори Дмитра Котка

Під кінець 1921 р. в умовах табірної життя у м. Стшалково на Познаньщині (Польща) виник чоловічий хор Д. Котка, який відіграв визначну роль в українському національно-культурному житті не лише Галичини, Волині, Холмщини й Підляшшя, а й цілої Польщі. В нелегких умовах хор засвоював досить складний репертуар: *Закувала та сива зозуля* П. Ніщинського, *Прометей і Бурлака* К. Стеценка, *Та болять ручки, Вітер повіває* О. Кошиця, твори західноукраїнських композиторів: *Золоті зорі* та *Гуляли* О. Нижанківського, *Було колись в Україні* і *Воєнні квартети* Ф. Колесси... Основа майбутнього репертуару хору Дмитра Котка, стиль організаційної роботи і головні виконавські засади закладалися тут, в неволі. Про діяльність хору Котка дізнався О. Кошиць, що перебував тоді в Берліні з Українською Республіканською капелюю. В цей час (1921 р.) капела через брак співаків переживала кризу, і Кошиць приїжджає у табір Стшалково підібрати співаків. Котко допоміг йому, проте польська влада не дозволила артистам перетнути кордону. Кошиць кількох співаків переправив до Німеччини нелегально. Адміністрація не дозволила Кошицеві зайти до табору на концерт чоловічого хору.

У 1922 р. польський уряд починає реформувати табори і кожен із інтернованих мав волю вибирати собі напрямок діяльності і місце проживання. І в цей Д.Котко усталює свій хор з 16-ти співаків, місцем осідку обирає повітове містечко Косцежина на Помор'ю. Місцева влада не знала що має робити з тими обшарпаними "артистами"¹¹⁹. Гастролюючи, хор добивався у польської влади дозволу на концертну діяльність у цілій державі. Такий дозвіл в жовтні 1924 р. у формі ліцензії міністерства освіти і патенту на концертування по території тодішньої Польщі був отриманий. Так остаточно було утверджено концертно-промислове підприємство під назвою "Хор Дмитра Котка" (пізніше – "Український наддніпрянський хор", "Український хор Дмитра Котка", "Гуцульський хор").

Така історія виникнення на терені міжвоєнної Польщі *першого українського професійного хору*.

"Шіснадцятка", як популярно називався перший склад хору Д. Котка,

¹¹⁹ Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упор. С. Стельмащук. – Дрогобич.: Відродження, 2000. – С.15.

мала добрі голоси, в основному це були колишні студенти і випускники музичних навчальних закладів Наддніпрянщини. Окрилений успіхами, хор рвався на Галичину, де хорове мистецтво було поширеним і сягало досить високого рівня. У міжвоєнні роки на Західній Україні лише хорів товариства “Просвіта” було 1115! З Перемишля, через Самбір, Стрий, Станіславщину і Тернопільщину хор наближався до Львова.

Після виступу хору в Народному Домі у Львові про нього заговорили найавторитетніші українські музиканти. Академік Ф. Колесса писав: “Виступи знаменитого Придніпрянського хору під орудою Д. Котка належать безперечно до найзнаменитіших хорових продукцій, які доводилося нам почути за останні роки у Львові... Хористи, співаючи з пам’яті, фразують і деклямують знаменито, зі всіма відтінками в динаміці. Знамените зіспівання поодиноких голосів робить хор подібним до інструменту (фортеп’яну чи органу)” (“Новий час”, 7.1. 1925). Скупий на похвали композитор С. Людкевич також виявив своє зацікавлення: “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. Хор складається із молодих, свіжих, дужих та дібраних голосів із загальним соковитим та ядерним тембром. Під оглядом ритмічним та динамічним, а навіть кольористичним цей хор є взірцево зіспіваний. Ідеальне зіспівання хору проявляється особливо у виконанні характеристичних народних жанрів...(Газета “Українська рада”, 3.IV. 1925). Василь Барвінський називає їх спів “неперевершеним”. Концерти хору по Галичині були тріумфальними. Наскільки покращала матеріальна сторона колективу, що зароблені в Станіславі кошти в сумі 2000 злотих (на той час – великі гроші), хор передав тамтешньому товариству “Сокіл” на побудову концертного залу.

Після успішних гастролей Галичиною Котко концертує по всій Польщі, здобуваючи визнання і прихильність навіть столичної преси. Професор А. Венявський писав: “Пан Дмитро Котко двічі запрезентував нам в залі консерваторії свою молодецьку співацьку дружину, складену взагалі з незвичайно сильних і гарних голосів. Імпонуючою стороною Українського хору є його баси, а один з них басо-профундо з вібрацією і повнотою справді органною в прекрасному звучанні своїх найнижчих тонів є цілком винятковим”. (Газ. “Жечпосполіта” Варшава, 25.IV 1925).

В репертуарі хору були концерти Д. Бортнянського, А. Веделя, твори М. Лисенка, К. Стеценка, Ф. Колесси, Г. Концевича. Мішаний хор прийняв назву “Український наддніпрянський хор Дмитра Котка”.

Програма виступів складалася з трьох відділів: перший і третій виконував мішаний склад, а в другому співала знаменита чоловіча “шіснадцятка”. Хор виступав у всіх великих адміністративних і культурних центрах Польщі (Варшава, Краків, Катовіце, Познань, Радом, Вільно, Пінськ, Холм, Рівне, Львів та ін.).

В 1926 р. закінчився контракт на турне хору і в цей час на вершині слави

колектив підстерігала велика невдача. Між співаками, керівництвом хору та адміністрацією виникли непорозуміння у зв'язку з пропозицією імпресарію Біркмана виїхати в концертне турне до Німеччини. Хор розколовся надвоє. Більша група на чолі із субдиригентом Євсевським таки виїхала до Німеччини і деякий час гастролювала. Проте виконавський рівень знизився, бракувало доброго організаторського хисту Д. Котка і в результаті – хор збанкрутував і хористи стали безробітними. На вимогу еміграційного уряду УНР у Варшаві Котко змушений був виїхати до Німеччини і рятувати зрадливих і невдячних “гастролерів”. Меншість хористів, що залишилася з Котком, готувалася до дальшої діяльності. Розкол позначився на моральному і художньому стані хору, але Котко, незважаючи на це, продовжував концертувати ще до 1930 р.

Важко переоцінити діяльність хорів Дмитра Котка у 20-х рр. в Польщі. Він популяризував у високій мистецькій формі нашу народну пісню, творчість українських композиторів XVIII–XX ст., викликаючи в польського слухача симпатію до українського люду та знімаючи напругу між двома народами. На українських етнічних землях, що відійшли до Польщі, Котко та його хор підносили дух і вселяли віру народу у кращу будучину. Хор володів високою естетико-мисецькою вартістю наддніпрянців, що було добрим прикладом для західноукраїнських співаків.

Після розпуску хору займається педагогічною працею у Львівській малій духовній семінарії, викладає співи у дівочій гімназії. У 1931–1935 рр. власним коштом випускає три збірники пісень із репертуару своїх хорів.

В 1935–39 рр. Котко очолює організований ним чоловічий хор, до 1937 р. – це Український хор Дмитра Котка, а потім – Гуцульський хор, що мав би носити назву “Трембіта”, на що польська влада не дала згоди. У склад хору Котко вводить кількох виконавців на народних інструментах і танцюристів (праобраз майбутнього Гуцульського ансамблю пісні і танцю). Попереднього рівня з цим творчим складом Котко вже не досяг. Голосово він був слабший, і музично менш грамотний. Разом з тим, у 30-і роки це, можливо був один із найкращих співочих колективів у західноукраїнському середовищі. За популярністю йому не було рівних. С. Людкевич, роблячи ряд критичних зауважень з приводу концерту у Львові, закінчує свою думку так: “у продукціях хору Котка на перший план вибивається враження величезної зовнішньої і внутрішньої дисципліни хору, темпераменту і запалу у виконанні і віра в красу свого ідеалу. І цим хор Котка сповняв і тепер сповняє у нас добру культурну роботу й місію” (Газета “Діло”, 1939, ч.116).

Настав вересень 1939 р. Котко домагається статусу для свого колективу і його підпорядковують обласному відділові мистецтв. Коткові доручають доповнити чоловічий склад до 45 співаків, підібрати жіночу групу (40 співачок) і створити мішаний хор – **Львівську державну капелу “Трембіта”**. Основою “Трембіти” став мандрівний хор Котка. З капели вийшли відомі митці-диригенти Володимир Василевич, Євген Вахняк...

Перший виступ новоствореної капели “Трембіта” під батугою її

засновника Дмитра Котка відбувся 9-го березня 1940 р. на сцені Львівської філармонії у концерті, присвяченому Т. Шевченкові. Громадськість щиро вітала мистецький колектив і улюбленого диригента. У березні того ж року несподівано для Котка і капелян художнім керівником “Трембіти” був призначений Петро Гончаров з Києва, а через півроку його замінив Олександр Сорока. Коткові відвели роль другого диригента. Спільно з О. Сорокою Д. Котко готують фінальний хор “До радості” з Дев’ятої симфонії Бетховена. “Трембіта” швидко стала колективом високої хорової культури.

Війна 1941 р. застала “Трембіту” на гастролях в Росії, згодом її було евакуйовано до Казахстану. Артисти бідували, 11 з них було арештовано. Після війни “Трембіту” доручають О. Сороці, а Д. Котка Міністерство культури направляє до Станиславова із завданням організувати **Гуцульський ансамбль пісні і танцю**, на чолі якого в 1940–41рр. стояв Ярослав Барнич. Котко керує цим колективом від 1945 до 1951 року, коли його було арештовано ніби-то за антирадянську діяльність. В Сибіру Котко пробув до 1956 р. Повернувшись до Львова з трудом домагається приписки, виходить на пенсію і принагідно займається самодіяльністю- керує капелою бандуристів УТОС, хором ветеранів війни і праці, хором у катедрі св. Юра. Дочка була арештована під час німецької окупації у Львові і кинута до концтабору. Дружина Котка в 1944 р. виїхала до Німеччини розшукувати дочку, а знайшовши її, лишилася з нею на Заході, а згодом обидві емігрували до США. Д.Котко помер у 90-літньому віці у Львові 18 листопада 1982 р.

Дмитро Котко- митець новатор

Що нового вніс Котко у хорове виконавство Західної України?

1. Котко першим впровадив у співочу практику народну пісню у досконалому артистичному виконанні. До особливих заслуг хору Котка треба віднести **популяризацію в Західній Україні і в Європі народних пісень Наддніпрянщини та Кубані**. До появи на музичному обрії Західної України хору Котка народні пісні у концертні програми вводилися епізодично, рідко, а основою репертуару.

2. Із динамічних відтінків Котко часто використовував крайні нюанси, контрастні зіставлення *piano* і *forte*, несподівані *subito*.

3. Темпова різноманітність (навіть в межах простої пісні) – один із улюблених інтерпретаційних засобів Котка.

4. Виразна дикція хорів Котка.

5. Міцна басова основа – баси і октавісти використовувалися дуже вміло і ефектно.

6. Особливо дбайливо, “витончено”, опрацьовував Котко унісонні закінчення хорового *tutti*, добиваючись зовсім несподіваного звукового ефекту.

7. Д.Котко був майстром наслідування у хорі звуків природи, музичних інструментів.

8. Одним із **головних творчих принципів** Котка був акапельний спів. Це відповідало нашим національним традиціям і мало вельми (на той час)

демократичний характер.

9. Сенсаційно сприйнялися в Галичині концертні костюми хорів Котка: червоні чоботи, сині шаровари, вишиванки, розкішні й мальовничі наддніпрянські жіночі строї.

10. Концертна діяльність хорі Котка дала поштовх до виникнення нових професійних співочих колективів та аматорських сільських.

11. Діяльність Д. Котка мала вплив на формування багатьох молодих диригентів – Богдана Антківа, Василя Якуб'яка, Володимира Божика (Німеччина, Америка), Ярослава Бабуняка (Англія), Мирослава Антоновича (Голландія).

Діяльність та ім'я Котка ще за життя і після смерті офіційно замовчувалися, не згадувалися в жодному виданні. Довгі роки велику пошукову роботу про життя і діяльність Д. Котка здійснював Степан Стельмащук, яка завершилась виданням “Дмитро Котко та його хори” в 2000 р. в м. Дрогобичі. Глибоке вивчення діяльності цієї непересічної особистості, великого українського диригента ще попереду.

Література:

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

Кметюк Т. Втілення новаційних ідей Дмитра Котка у хоровому мистецтві Галичини 1930–1939 років / Тарас Кметюк // Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка та Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. – № 1(18). – 2007. – С. 53–58.

Кметюк Т. Дмитро Котко – сторінки життя і творчості / Тарас Кметюк // Музикознавчі студії: Наукові збірки Львівської нац. муз. академії ім. М. Лисенка. Вип. 21 / ред.-упор. О. Катрич, А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – С. 166–174.

Кметюк Т. Дмитро Котко та гуцульський ансамбль пісні і танцю / Тарас Кметюк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. X–XI. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2007. – С. 196–201.

Кметюк Т. Мистецька діяльність українського професійного хору під керівництвом Дмитра Котка / Тарас Кметюк // Культуротворча парадигма українського націєтворення : зб. наук. статей. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. – С. 82–90.

*Доктор мистецтвознавства, професор
Карась Ганна Василівна*

Історія вокально-хорового виконавства

Лекція 10. Микола Колесса – фундатор Львівської диригентської школи

Микола Філаретович Колесса(1903–2006) – видатний український диригент, композитор, педагог, теоретик музики, виконавець, академік, професор Львівської національно музичної академії ім. Миколи Лисенка, діяч культури і громадський діяч, народний артист України, Герой України, лауреат Національної премії ім.Тараса Шевченка.

Становлення Миколи Колесси-диригента

Микола Колесса народився в родині великих музикантів: прадідом його був відомий український музичний діяч і композитор середини ХІХ ст. о. Іван Лаврівський, двоюрідним братом батька – славетний оперний і камерний співак Модест Менцинський, батько – етнограф відомий у всій Європі, композитор Філарет Колесса.

Народження Миколи Колесси співпало із ювілейними святкуваннями 35-річчя творчої діяльності Миколи Лисенка в Галичині. Лисенко дав йому ім'я і став своєрідним “хресним” батьком. В добрий час це відбулося – минуло півстоліття і “хрещеник” очолив Львівську консерваторію, що носить ім'я славного композитора. Але до цього була важка дорога. Сім років навчання у Празькій консерваторії по класу композиції та диригування (у класі талановитого композитора, учня Антоніна Дворжака, професора Вітезслава Новака) та на філософському факультеті Празького університету (лекції з музикознавства у професора Зденека Неєдли).

Одночасно із навчанням у Празькій консерваторії Микола Колесса стає студентом Українського високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова, де бере уроки у Платоніди Щуровської-Россіневич. Вона була асистентом у прославленого хормейстра Олександра Кошиця. Частина співаків Української республіканської капели залишилася у Празі і навчалися цьому інституті у відділі Платоніди Щуровської. Гармонію та гру на фортепіано вів український композитор Федір Якименко, рідний брат великого українського композитора Якова Степового. Ці великі педагоги, були ще й великими патріотами. Саме вони формували особистість Миколи Колесси.

Нове осягнення диригентського мистецтва прийшло до Миколи Колесси у Школі вищої майстерності у Празі, де він бере уроки у диригента-практика Павела Дедечека.

Повернувшись додому молодий митець зустрічається із суворою забороною на все українське. Але ніщо не змогло збити Колессу з обраного шляху: працею служити рідній культурі. В цю пору молодий митець приступає до реалізації значної програми, що стала спрвою життя: **почав закладати основи власної диригентської школи.** Ось лише штрихи цієї подвижницької праці: організація щорічних тримісячних курсів сільських диригентів; робота з

любительськими хорами “Бандурист”, стрийський “Боян” і львівський “Боян”, головний диригентом якого був Станіслав Людкевич; створення українського “Студіо-хору” – **першого професійного колективу** на західних землях України, який чітко визначив своє кредо – “плекання і популяризація передусім української поважної хорової і хорово-інструментальної музики”. Перша педагогічна праця М. Колесси з хором Музичного інституту ім. Лисенка (1931). Станіславський хор “Думка” у Станіславі перед Другою світовою війною.

В 1947р. Колесса очолює державну хорову капелу «Трембіта». «...я обітцяв собі тоді – віддати музиці все, що маю в житті...”

Микола Колесса – диригент-виконавець

Як диригент симфонічного оркестру Львівської філармонії, керівник хорової капели “Трембіта” Микола Колесса був першим диригентом майже всіх хорово-оркестрових творів великого Станіслава Людкевича. Він здійснив їх редакцію, серед них – славнозвісні “Кавказ” і “Заповіт”. Він перейняв від патріарха української музики диригентську паличку як гетьманську булаву, а разом з нею заповіт Людкевича – працювати для народу.

Як диригент Львівського оперного театру поставив “Травіату”, яку виконував понад 50 разів.

Як диригент симфонічного оркестру відроджує всі симфонії Бетховена, його фортепіанні та скрипковий концерти, симфонії П. Чайковського та його концерти, симфонії і концерти Й. Гайдна, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, твори російських класиків від М. Глінки до С. Рахманінова, симфонічну музику С. Прокоф’єва, Д. Шостаковича, Р. Глієра і визначних українських композиторів Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, С. Людкевича, В. Косенка, А. Штогаренка, В. Гомоляки...

Микола Колесса – педагог, творець диригентської школи в Україні

“Ліва рука чуттєва – від серця, а права точна – від голови, від розуму, від думки...” – так говорив професор своїм учням на перших уроках диригування. Уроки М. Колесси завжди були мудрими, глибокими, людяними.

В 1953–65 рр. Колесса – ректор консерваторії, де запанував високий дух творчості. Ректор очолює студентський симфонічний оркестр консерваторії і підносить його майстерність до рівня професійного. Зазвучали найскладніші симфонічні твори світової та вітчизняної класики. Оркестр разом з хором консерваторії під батудою Миколи Колесси виконували “Реквієм” Моцарта, “Самсон” та “Іула Макавей” Генделя, “Високу месу” сі мінор та “Магніфікат” Баха. В 1957 р. в консерваторії відбувається зустріч з Дмитром Шостаковичем.

М. Колесса був вимогливим педагогом, він висловлював ряд вимог до студентів¹²⁰.

Серед учнів М. Колесси – Степан Турчак (найталановитіший з учнів маєстр, за словами самого М. Колесси, народний артист СРСР, народний артист України, професор, головний диригент Національної опери ім.

¹²⁰ Лицар нації. – С.148

Т Шевченка та симфонічного оркестру Національної філармонії, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка), Т. Микитка (народний артист України, професор), Юрій Луців (народний артист України, професор, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка), М. Антків (кандидат мистецтвознавства, доцент), Іван Гамкало (народний артист України, професор, диригент Національної опери України ім.Т.Шевченка, член-кореспондент Академії мистецтв України), Іван Юзюк (заслужений артист України, професор, головний диригент симфонічного оркестру Львівської філармонії), Я. Скибінський (народний артист України, професор, головний диригент Одеського театру опери і балету), Б. Антків (народний артист України, головний диригент і художній керівник Київської чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького), Руслан Дорожівський (заслужений діяч мистецтв України, професор), Ярема Колесса (заслужений артист України, доцент, диригент симфонічного оркестру Львівської філармонії).

Микола Колесса – теоретик диригування

У перші роки своєї педагогічної праці Микола Колесса приходив до висновку, що потрібен **підручник з диригування**, який би можна покласти в основу **виховання диригентів національної школи**. Як згадує сам маєстро: “Життя примусило мене взятися за підготовку такого підручника, я покладав на нього великі надії в розвитку українського диригентського мистецтва”¹²¹. Підручник Колесса побудував за власною методикою – від найпростішого до найскладнішого. Підібрав відповідні приклади з української хорової літератури, на основі яких можна розв’язати технічні прийоми тактування і диригування. Перший підручник мав назву **порадника**, робота над ним розпочалася влітку 1932 р. у Космачі на Гуцульщині. Матеріал був готовий до друку у 1937–38 рр., але польська влада не підтримувала українську культуру і не давала на це грошей. Допомогло у випуску підручника товариство “Просвіта”. “Диригентський поради́ник” вийшов у світ у 1938 р. за участю трьох авторів: до розділу диригування, який уклав М. Колесса, доктор Василь Витвицький додав теоретичну частину, а доктор Зиновій Лисько – про орудування голосом. Відділ диригування мав чотири підрозділи: тактування, студія партитури музичного твору і розучування твору, з методичними порадами диригування хором та диригування оркестром. Випуск такого підручника у важкі часи для української культури за панської Польщі, було досить значним здобутком.

Згодом, коли набувся новий досвід, зросли вимоги, появилися можливості друкувати музикознавчі праці, Микола Колесса починає доопрацьовувати виданий колись **поради́ник** і готує посібник з диригування на рівні сучасної європейської практики. В 1960р. з’явився підручник **“Основи техніки диригування”**, який згодом кілька разів перевидавався, в тому числі і російською мовою. Він був дуже добре сприйнятий, став у пригоді диригентам,

¹²¹ Лицар нації. – С.136

педагогам, студентам. Фактично, це **основоположна українська праця з техніки диригування**.

Основні риси творчої особистості Миколи Колесси

Талант першовідкривача (відкрив більшість партитур західноукраїнських композиторів і дав їм концертно-сценічне життя).

Засновник української диригентської школи (понад 50 його учнів стали хормейстерами і диригентами-симфоністами, які очолюють великі музичні колективи).

Чесність у музиці (бачити не власну кар'єру в музиці, а всією душею вникнути у твір).

Служити музиці.

Мета його життя – це музика.

Педантичність у професії.

Любов до музики, до професії.

Література:

1. Гоян Я. Лицар нації. Микола Колесса / Ярема Гоян, Василь Пилипюк. – Львів : Світло й тінь, 2003. – 175 с.

*Доктор мистецтвознавства, професор
Карась Ганна Василівна*

Історія вокально-хорового виконавства

Лекція 11. Павло Муравський – жива легенда українського хорового мистецтва ХХ століття

Герой України Павло Муравський – один із найобдарованіших диригентів ХХ ст., відомий як неперевершений майстер хорової справи, педагог, зберігач і продовжувач національних традицій у хоровому мистецтві, патріарх українського хорового мистецтва, – виконав і здійснив звукозаписи понад 1000 хорових творів різних авторів, виховав близько 1000 видатних диригентів-хормейстерів, створивши в українській музичній культурі свою школу акапельного співу – *хорову школу Муравського*. Павло Іванович – живий свідок майже всього, що діялось на нашій землі у двадцятому сторіччі й зараз є активним учасником сьогодення. Видатний хормейстер, педагог, сильна, оригінальна натура з нелегкою життєвською дорогою у свій поважний вік показує учням і молодшим колегам приклад вірного служіння ідеалам обраного мистецького шляху та величезної працездатності. По всій Україні й за її межами працюють уже не одна сотня хорових диригентів, які вийшли з-під крила Павла Муравського.

Павло Іванович Муравський (Моравський) (30 липня 1914 р. с. Дмитрашківка Ольгопільського повіту Кам'янець-Подільської губернії, тепер Вінницька обл. – 07.10. 2014, м. Київ) – український хоровий диригент, народний артист України, лауреат Шевченківської премії, професор Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, почесний академік Академії мистецтв України, Герой України (2009).

Справжнє його прізвище Моравський. Але малописьменний паспортист зробив помилку і він єдиний з великої родини став Муравським. Супутниками його дитинства були голод, холод, важка праця на колгоспних ланах. Бачив, як важко мамі прогодувати його та брата, адже батько загинув на Першій світовій війні, коли Павлику було сім місяців. Працював разом з мамою на полі і пастухом. Після закінчення Київського музичного технікуму у 1934 р. П. Муравський працював учителем музики в середній школі м. Чорнобиль і керував дитячими хорами. У червні 1941 р. закінчив Київську консерваторію, а через три дні після цього розпочалася Друга світова війна, й молодий диригент у мундирі радянського моряка став на захист Батьківщини. Творча діяльність Павла Муравського розпочалася не в капелі «Думка», куди він одержав призначення, а на Далекому Сході, у створеному ним Червонофлотському ансамблі пісні й танцю Північної Тихоокеанської флотилії (1944–1946). Слава про цей колектив швидко облетіла все Примор'я. Із цим ансамблем Павло Муравський зустрів День Перемоги.

Після демобілізації за рекомендацією своїх учителів Л. М. Ревуцького та

Г. Г. Верьовки Павло Муравський очолив львівський, тоді ще обласний хор «Трембіта» (1948–1964), який через п'ять років переріс у Державну академічну хорову капелу. Під керуванням Павла Муравського «Трембіта» досить швидко стала в ряд кращих хорових колективів Радянського Союзу. Її концерти з величезним успіхом проходили й безпосередньо в полі, на току чи в заводському цеху, й у великих концертних залах Львова, Києва, Одеси, Харкова, Москви, Ленінграда, Мінська, Тбілісі, Єревана та багатьох інших міст СРСР. Гастрольні маршрути «Трембіти» сягали від Чопа та Бреста до Сахаліну, від Севастополя до Далекої Півночі. Водночас, у 1949–1955 роках викладав у Львівській консерваторії.

У 1940–1941, 1946–1948 – диригент, у 1964–1969 роках Павло Муравський – художній керівник і головний диригент Державної заслуженої академічної хорової капели «Думка», в цей період одержав звання народного артиста УРСР. На цей же період випало П. Муравському працювати з геніальним українським співаком Борисом Гмирею. Спільно вони дали ряд концертів з творів української класики, особливо на вірші Т. Шевченка. Шевченкіану вони записали в Москві на платівки, які були розіслані в Монреаль, Париж та ін. країни світу. Тут слід сказати ще про одну важливу його рису – вміння працювати з повною віддачею сил, великою волею, терпінням, педагогічним тактом. Борис Гмиря, який дуже плідно співпрацював з капелою «Думка», так писав про творчу співпрацю з П. Муравським: «Ми вирішили відповісти на таке питання: якщо ідеальне виконання можливе в культовій музиці, то чому його не можна досягти в наспівних народних піснях і романсах? В результаті тривалої і наполегливої праці наші спільні виступи досягли високого рівня. У цьому величезна заслуга ентузіаста П. І. Муравського. Працюючи разом з ним, я бачив, як він, збираючи по “піщинці”, добивається тембрової злитості голосів, чистого звучання хору в акорді, дикції, правильної побудови фрази і виділення “червоної лінії” всього твору. Тільки така скрупульозність може привести до вершин мистецтва»¹²².

Однак вершиною творчих досягнень талановитого хормейстера є його робота з хором студентів. Впродовж 40 років (від 1969 р.) він очолює хор студентів диригентсько-хорового факультету Київської консерваторії (нині – Національна музична академія імені П. І. Чайковського), з 1971 року – професор. Завдяки зусиллям Павла Івановича професійний рівень студентського хору невпинно зростає, він систематично виступає з концертами на сценах Києва й інших міст, по телебаченню та радіо, тобто не лише виконує функцію навчального колективу, а й також веде гастрольну діяльність. Велику творчу перемогу здобув студентський хор під керівництвом Муравського на Міжнародному хоровому фестивалі в Канаді в 1993 році, виборовши перше місце серед 84 хорів з різних країн світу. Слухати цей колектив завжди легко й цікаво. Павло Іванович розповідав: «Наші випускники опановують культуру

¹²² Борис Гмиря. “Наша дума, наша пісня”// Московская правда. – 25. V. 1969.

співу, відповідні професійні навички. Проблема в тім, що музичні училища, звідки до Академії приходять абітурієнти, зазвичай навчають співати в супроводі фортепіано. А це темперований стрій!». Усі клавішні інструменти, для зручності гри на них, налаштовуються і звучать у штучному, так званому рівномірно-темперованому строї музики. Згадаймо лишень збірник творів «Добре темперований клавір» великого Баха. Для фортепіано така система – справді добре, а для вокалу не годиться, бо в живій природі панує інший, натуральний звукоряд. «Високий рівень хорового виконавства досягається співом а саррелла (на основі народної традиції) в межах натурального ладу і наполегливою працею, – продовжує Муравський. – Хормейстер повинен мати розвинений вокальний слух, чути найменші інтонаційні відхилення. Чому так легко слухати наш колектив? Бо ми прагнемо до вокальної чистоти в поєднанні з м'яким тембром, щоб у слухачів виникло бажання безкінечно слухати цей лад». Отже, Павло Іванович Муравський є автором унікальної методики природно-акапельного співу на основі української народної традиції хороспіву.

Характерною особливістю інтерпретацій Павла Муравського є проникнення в народну пісню, її зміст, характер і колорит, бажання відобразити її національну основу та природу. Відомий український композитор А. Кос-Анатольський писав: «Муравський глибоко закоханий у народну пісню, всім серцем відчуває її багатогранне виразове багатство і вміє розкрити всі її неповторні чари. При цьому одним з найважливіших художньо-виражальних засобів виконання слід вважати багату палітру хорового звучання, в якій тембр трактується як психологічна фарба, яка чутливо реагує на найменший нюанс у змісті твору». Павло Муравський є одним із кращих інтерпретаторів творів Миколи Леонтовича, до спадщини якого він звертається протягом усього свого життя.

У репертуарі студентського хору консерваторії під керівництвом П. Муравського – твори різних жанрів і форм: «Фантазія» Л. Бетховена, «Реквієм» В. Моцарта, Друга симфонія Г. Малера, хорові концерти М. Березовського («Не отвержи мене во время старости») та А. Веделя, кантати «Іоан Дамаскін» та «Прометей» С. Танєєва, «Всенощна» й концерт для хору «В молитвах неусипающую Богородицу» С. Рахманінова, Перша симфонія О. Скрябіна, «Вечорниці» П. Ніщинського, «Курські пісні» та «Пушкінський вінок» Г. Свиридова та багато інших. Уже один їх перелік свідчить про високий професійний рівень колективу, про його неабиякі творчі можливості. Павло Іванович легко орієнтується у виконавських проблемах, уміє розумно й тактовно дати студентові технологічні й образно-психологічні пояснення, а також показати голосом спосіб бажаного виконання. Він – справжній знавець вокалу, природи людського голосу.

Видатний педагог виховав близько 1000 відомих диригентів-хормейстерів, створивши в українській музичній культурі свою школу акапельного співу – *Хорову школу Муравського*. Учні називають його «українським музичним Конфуцієм», бо Маестро диригує не лише руками, а й

очима, серцем, душею. Навіть коли став лише консультувати студентів у Національній музичній академії ім. П. І. Чайковського кілька разів на місяць, поспішав туди щодня, у свої «за дев'яносто» перестрибуючи через дві-три сходинки. Наголошує: «Рух – це здоров'я. Я тільки пішки добирався з Києва на дачу, і на ескалаторі в метро не стою, а спускаюся». І додає: «Завжди чекаю закінчення літа, щоб з вересня знову приступити до праці зі студентами».

Маестро Павло Муравський виконав і записав на платівки, касети і компакт-диски понад 1000 хорових творів різних авторів: Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, Г. Сковороди, О. Кошиця, С. Людкевича, П. Чайковського, Л. Бетховена, В. А. Моцарта, Дж. Верді, Г. Малера, О. Скрибіна, І. Стравінського, багатьох інших українських та зарубіжних композиторів. Під орудою П. Муравського студентський хор записав низку платівок: 1971 року вперше в Україні записав на платівку «Шедеври української музики» з хором консерваторії церковну музику з творів Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя та невідомих авторів; у 1977 році – 37 творів М. Леонтовича до 100-річного ювілею композитора. Саме за ці записи, що побачили світ у вигляді ювілейного альбому, Павло Іванович Муравський був удостоєний звання лауреата Державної премії України імені Т. Г. Шевченка. У 1985–1986 рр. працюючи за сумісництвом художнім керівником Хору Українського радіо, записав до золотого фонду десятки хорових творів. Нині Маестро втілює свій заповітний творчий задум – записує на компакт-диск твори у виконанні вірцевих хорових колективів на слова Тараса Шевченка. Цей мистецький проект, у якому буде 157 творів, Муравський назвав «Пісенний «Кобзар». Готує його у подарунок до 200-річного ювілею генія українського слова.

21 листопада 2009 року в селі Дмитрашківка було відкрито садибу-музей цієї чудової, надзвичайно широкі людини.

У червні 2010 р. у рідному селі П. І. Муравського Дмитрашківка започатковано проведення щорічного конкурсу-фестивалю ім. П. Муравського. У першому фестивалі взяли участь колективи з Києва, Вінниці, Умані, Кіровограда, а також з Росії та Польщі. Другий конкурс-фестиваль відбувся 24-26 червня 2011 р. У ньому взяли участь хоріві колективи з Богуслава, Івано-Франківська та Донецька. Третій фестиваль відбувся 28-29 липня 2012 р. П. Муравський вніс неоціненний вклад у розвиток українського хорового мистецтва.

Вперше узагальнення життєвого та творчого шляху митця відбулося на сторінках книги професора Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства Ольги Бенч **«Павло Муравський. Феномен одного життя»**.

Ця фундаментальна праця відкриває широкому загалові феномен життя-творчості видатного хорового диригента ХХ–ХХІ ст., нашого сучасника – Павла Івановича Муравського. Ця праця не має аналогів у сучасній

музикознавчій науці як за оригінальністю концепції, так і за стилем викладу матеріалу. Уперше при житті людини написана ґрунтовна книга, в якій органічно й цілісно подано феномен життя й творчості видатного хорового диригента. Феноменальне явище мистецтва Павла Муравського авторка фіксувала в його живому вияві впродовж десяти років, осмислюючи його методику у процесі репетиційної роботи зі студентським хором Київської консерваторії. Особистісна концепція послідовно доповнюється через безпосереднє сприйняття мистецького процесу, який творить Маестро, його учасниками. Таким чином, образ митця передано в органічному зв'язку із середовищем і часом його життя й творчості.

Книга має шість розділів, які хронологічно розгортають життєву й мистецьку дорогу Павла Муравського: 1. Витоки; 2. Батьківщина. Родина. Народження; 3. Вхідження у світ; 4. Становлення митця; 5. Хорова школа Павла Муравського; 6. Мистецтво Павла Муравського з погляду колег і друзів. Кожен із зазначених розділів доповнюється досі невідомим читачеві епістолярієм, рецензіями на хорові концерти Павла Муравського, роздумами його учнів, колег та друзів. Цінним доповненням до розкриття феномену Павла Муравського є безпосередні враження студентів від його мистецької практики з хором НМАУ ім. П. Чайковського. Ці опитування авторка здійснювала в процесі навчально-практичної роботи зі студентами-п'ятикурсниками протягом останніх шести років.

Про потужну креативну природу обдарування Павла Муравського свідчать його роздуми про долю української хорової культури, зафіксовані авторкою впродовж багатьох років. І всюди чується пристрасний голос Маестро, його глибока душа і мудре слово (що так контрастує з казенними відписками чиновників різних років з приводу останнього проекту Муравського – створення Президентського хору, який так і не реалізовано).

Автор книги здійснила продумане компонування документальних матеріалів, в якому помітна ненав'язлива і водночас дуже консеквентна тенденція – у зіставленні висловлювань і думок Павла Муравського та його колег (а це – видатні діячі української культури) якось мимоволі читач піднімається у сфери філософії творчості, надтонких і прихованих законів поезики, визначальних тенденцій формування національного звукотембрального ідеалу; чого варті, приміром, висловлювання Павла Муравського й Натана Рахліна про взаємовпливи звучання хорової капели “Думка” на характер звучання Державного симфонічного оркестру УРСР. У таких реляціях якось особливо предметно проступає інтегральна єдність усіх складових національної музичної культури (у тому числі й виконавської). Завдяки праці Ольги Бенч ми отримали рідкісний зразок вчасного пошанування Метра української культури – на жаль, більшість із них зазнала його вже за Порогом Часу. А це свідчить, можливо, про подолання застарілої національної хвороби – самоїдства й заздрості, що часто не дозволяло підніматися нашим митцям вище своїх приватних інтересів і цим призводило до обмеженого хуторянства їхніх

поглядів і витворюваних ними артефактів. Культурі важко жити без Генія, уміймо ж визнати його за життя.

Наприкінці 2012 року Видавничий центр “Просвіта” (м. Київ) випустив унікальну книгу мемуаристики й методології хороведення – **Павло Муравський. Чистота співу – чистота життя** (обсяг 832 стор.). У цьому виданні представлено рідкісний досвід майже 100-річного життя й 80-річної мистецько-педагогічної діяльності Павла Івановича Муравського, який першим в українській музичній літературі через розкриття свого творчого методу виклав методику акапельного хорового співу в природному ладові, що є суттю хорової школи Муравського. Ось як оцінює свою працю сам маестро Муравський: “В Україні досі писали про те, як диригувати – це посібники К. К. Пігрова “Керування хором” та М. Ф. Колесси “Основи техніки диригування”. А я вперше подаю методику, як чисто співати”. У виношеній у серці книзі, де поєднано мемуаристику й методологію, патріарх української музичної культури являє майже незнану досі яскраву грань свого щедрого таланту – філософію хорового співу. У Додатку вміщено фахові осягнення й осмислення феномену Павла Муравського, спогади й відгуки про маестро знаних митців України та світу, його колег і учнів, листування, фотографії. Видання суспільно значуще своєю високою духовною спрямованістю та мудрою проникливістю в саму суть життя й мистецтва, спонукає до пізнання й плекання самобутньої української співочої традиції та моральної чистоти як джерельної основи саморозвитку людської особистості й збірної особи народу, національної культури й суспільного ладу. Книгу видано на замовлення Державного комітету телебачення і радіомовлення України за Програмою “Українська книга” в серії “Бібліотека Шевченківського комітету”. Як зазначає в передмові редактор-упорядник цього видання культуролог Олександр Шокало: “Представляти Павла Муравського немає особливої потреби. Видатного хорового диригента й педагога сучасності, який виховав кілька поколінь хормейстерів і співаків, знають в Україні й у світі... Не в титулах і званнях велич цього мудрого й вольового українця. Він скромний і невибагливий у побуті, та стосовно утвердження в житті українського суспільства ідеалів національного мистецтва і в цілому культури маестро Павло Муравський виявляє рідкісну нині відвагу й вимогливість. Як підтверджують численні учні видатного педагога й правдиві цінителі хорового мистецтва: після Олександра Кошиця тільки Павло Муравський досягнув вершинної чистоти звучання українського хорового співу в природному ладовому інтонуванні. Свого мудрого вчителя, Діда, учні називають “українським музичним Конфуцієм”. Справді, Павло Іванович як мудрець диригує чистим серцем, чутливою душею, ясними очима й ледь-ледь руками, говорить набутими на віку філософемами. Ось як образно сформулював Павло Муравський основоположну світоглядну вимогу до хорового співу й до життя: “Чистота співу – чистота життя”. Звідси постала й назва книги, в якій маестро зібрав знання свого серця. Надзвичайно вражає, як через трудну особисту долю

Павла Муравського відкривається великотрудна доля рідного народу. Живу глибинну єдність усього пережитого на своєму віку маестро означив так: “Моє життя – моє мистецтво”. І ця формульна теза стала назвою основного розділу книги. Павло Іванович роками неспішно, розмірено писав цю книгу про своє неподільне життя-мистецтво каліграфічним письмом, дуже схожим на козацький скоропис. У цьому красивому плетиві зачудовує кожна чітко виведена літера, як у хороведенні маестро зачудовує кожен чисто виспіваний звук. А за цією фактурою – витончене відчуття ладу й ясність мислення, які пульсують світлом духу в його живих спогадах, у глибоких роздумах про долю рідного народу й питомої культури, в проникливому розкритті таїн хорového співу, в мудрих настановах своїм учням і всім, хто плекає в собі чуття чистоти, краси, ладу”. Ось як настановляє Маестро: “Чистота, краса – це наше кредо, це ознака чистої душі. А з чистою душею треба чисто співати. Чистий спів спонукає людей до чистого, висококультурного життя. Чистота в інтонуванні повинна стати бажанням чистоти життя взагалі. Потрібно всім нам до цього прагнути”.

Звукозаписи

Шедеври хорového мистецтва. Диригує Павло Муравський. Золота колекція.

Уся ця збірка, усі представлені тут твори пов’язані з однією постаттю – мова йде про Павла Муравського. До речі, він і сьогодні, у свої 90 років, не шукає спокою, з тисячі професійних музикантів-хормейстерів, співаків, діячів культури називають себе його учерувала

головними, найбільш помітними у масштабах держави хоровими колективами за останні, приблизно, півстоліття. І, як то кажуть, саае

під її керуванням такі колективи, як **“Трембіта”**, **“Думка”**, хори Українського радіо та Київської консерваторії стали – кращими.

Причому, майстерність цих хорів цілком можна порівнювати з академічними взірцями світової хоровой музики – і саме завдяки

Муравському. Тож, гадаю, кожен справжній прихильник хорového мистецтва з увагою постави
Видавець: *Астра*

Рекордс Номер за каталогом:

A. R. 017

-05

Рік видання: 2005



1. Щедрик (хор Київської консерваторії)
музика: обр. М. Леонтович
2. Стелися, барвінку (хор Українського радіо)
музика: обр. М. Лисенко
3. Ой, устану я в понеділок (хор Київської консерваторії)
музика: обр. М. Леонтович
4. Ой, ти, дівчино, з горіха зерня (П. Кармалюк, (Заслужена капела України "Трембіта")
музика: А. Кос-Анатольський
слова: І. Франко
5. Ой, у полі криниченька (хорова капела "Думка", (Іван Козловський)
6. Соловейко (хорова капела "Думка", Б. Руденко)
музика: М. Кропивницький
слова: М. Кропивницький
7. Стоїть гора високая (хорова капела "Думка", (Борис Гмиря)
музика: обр. В. Кирейко
8. Неначе сон (елегія пам'яті М. Лисенка) (хор Київської консерваторії)
музика: Г. Майборода
9. Чернушко душко
музика: обр. М. Леонтович
10. Буковинська полька (Заслужена капела України "Трембіта")
музика: Є. Козак
слова: І. Кутень
11. Гра в зайчика (хор Київської консерваторії)
музика: обр. М. Леонтович
12. Ой, сивая та і зозуленька (хор Київської консерваторії)
музика: обр. К. Стеценко
13. Ой, у полі, полі (хорова капела "Думка", Л. Чконія)
музика: обр. П. Козицький
14. Зоре моя вечірняя (Заслужена капела України "Трембіта")
музика: обр. М. Леонтович
слова: Т. Шевченко
15. Вечірня пісня (Д. Петриненко, хор Київської консерваторії)
музика: К. Стеценко, обр. Ета Тирманд
слова: В. Самійленко
16. Miserere (хор Київської консерваторії)
музика: А. Лотті
17. Мрії (Заслужена капела України "Трембіта")
музика: Р. Шуман
18. Праля (хор Київської консерваторії)
музика: обр. М. Леонтович
19. Вівці мої, вівці (С. Малиновський, (Заслужена капела України "Трембіта")
музика: М. Гринишин
20. Гарбуз білий качається (хор Київської консерваторії)
музика: обр. М. Лисенко

21. Дударик (хор Українського радіо)
музика: обр. М. Леонтович
22. Сусідка (хор Київської консерваторії)
музика: обр. Я. Яциневич
23. Многая літа (хор Київської консерваторії)
музика: Д. Бортнянський

Загальна тривалість звучання: 79:54

*Доктор мистецтвознавства, професор
Карась Ганна Василівна*

Історія вокально-хорового виконавства

Лекція 12. Національна заслужена академічна капела України “Думка”

«Думка» – Національна заслужена академічна капела України (1997), Лауреат державної премії України ім. Т. Г. Шевченка (1981) – еталон хорового виконавства та законодавець традицій хорової справи в сучасній Україні. Це один з найстаріших мистецьких колективів.

Створена на основі хору “Дніпросоюзу” у 1919 на чолі з Нестором Городовенком у складі 45 співаків. 1920 – Державна українська мандрівна капела (від початкових літер і походить назва). Своїм завданням мала “створення сучасного революційного репертуару” і культивування його “серед широких пролетарських мас”. Історія “Думки” відображає суперечливий процес розвитку української культури. В 1920–30-х капела багато гастролювала по країні, даючи щороку більше 100 концертів. Репертуар включав обробки народних пісень та світову класику.

З 1930 р. «Думка» – заслужена капела Української РСР. Міжнародний авторитет, здобутий концертами на гастролях у Франції (перша закордонна поїздка, 1929) і виступами з такими диригентами світового рівня, як М. Малько, Е. Ансарме, Г. Адлер, О. Гаук, допоміг зберегти колектив у часи репресій 30-х рр. Але за опір вимогам замінити в репертуарі «Думка» українську й світову класику на «виробничі» та «прославні» пісні Н. Городовенка було усунуто від керування капелою.

Подальша доля капели відбиває складні, суперечливі шляхи розвитку національної хорової культури в цілому. «Думку» очолювали відомі талановиті диригенти, але поруйновані в 30-х рр. засади хорового мистецтва гальмували її поступ, згодом знадобилося кілька десятиріч, щоб відновити професіоналізм, зокрема втрачену техніку співу без супроводу.

Керована О. Сорокою (1937–39, 1946–63), «Думка» внаслідок загальної кризи хорового виконавства, мала обмежений репертуар (близько 120 назв), де переважали пісні революційно-агітаційної та кон’юнктурно-побутової тематики, пізніше – хрестоматійні зразки хорової мініатюри. Шевченківську тематику представляли поновлені «Хустина» Ревуцького, «Радуйся, ниво неполитая» Лисенка, акапельний диптих Лятошинського «Тече вода в синє море» та «Із-за гаю сонце сходить» (1949).

У роки Другої світової війни капела давала концерти у прифронтових і тилкових районах. На межі 1940–50-х – поворот від хорової мініатюри до співу без музичного супроводу і класичного академічного співу. З відродженням з другої половини 60-х українського класичного хорового мистецтва “Думка” повертається до українського хорового академізму, виконує твори радянських композиторів, української, російсько та європейської класики, народні пісні.

Павло Муравський як керівник «Думки» (1964–69) прагнув відтворити питомий щедротембральний характер українського академічного співу. Під його керуванням натхненно звучали Лисенкові композиції.

На межі 1970–80-х репертуар доповнюється творами сучасників (Є. Станковича, І. Карабиця, Л. Дичко та ін.). Капела багато гастролює по СРСР, 1978 – друга в історії “Думки” закордонна подорож (до Болгарії). З другої половини 1980-х відбувається оновлення колективу та зміцнення творчого складу.

Художні керівники капели: Нестор Городовенко (1919–1937), Олександр Сорока (1937–1939, 1946–1964), Михайло Вериківський (1939–1940), П. Гончаров (1940–1941), В. Мінько (1941–1943), О. Петровський (1944–1945), Павло Муравський (1964–1969), Михайло Кречко (1969–1983), Віктор Іконник (1983–1984), Євген Савчук (з 1984).

За ці роки „Думка” пройшла великий творчий та історичний шлях, сформувала потужні хорові традиції та власний виконавський стиль. Майже все творче життя капела проводить в гастрольних подорожах по Україні та за її межами. З українським хоровим мистецтвом „Думка” знайомила слухачів України, Болгарії, Німеччини, Франції, Іспанії, Швейцарії, США, Канади.

З 1984 року на чолі капели – провідний український хормейстер, Народний артист України, академік Академії мистецтв, лауреат Національної премії ім. Тараса Шевченка, голова Хорового Товариства України ім. М. Леонтовича професор Євген Савчук. Завдяки новаторським підходам Є. Савчука відбулися позитивні зміни у виконавській майстерності капели.

Якщо б виникла необхідність визначити творчу неповторність “Думки” та її керівника одним словом, то найбільше їхньому творчому кредо відповідало б слово “універсалізм”. Універсалізм капели гідний подиву; він проявляється, насамперед, у репертуарній політиці, що свідомо формується Євгеном Савчуком. Принаймні дві сфери є тут визначальними. Перша – це музика для хору а саррелла. Традиційні для репертуару українських хорових колективів обробки народних пісень співіснують у програмах концертів та численних записах “Думки” з музикою західноєвропейського Відродження; надбання національної духовної спадщини (твори М. Дилецького, М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця) – зі зразками російського романтизму (духовні композиції П. Чайковського, О. Архангельського, С. Рахманінова). “Думка” одна з перших розпочала відродження української церковної музики.

Друга сфера репертуарного всесвіту “Думки” – вокально-симфонічна музика. І тут універсалізм колективу викликає захоплене здивування: здається, немає серед шедеврів світової музики різних часів та народів такого твору, який би не виконувався капелою. “Страсті за Матфієм” Й. С. Баха та “Прометей” О. Скрыбіна, Дев’ята симфонія Л. Бетховена та “Credo” Кш. Пендерецького, “Пори року” Й. Гайдна та “Реквієм” Дж. Верді, композиції А. Вівальді, В. Моцарта, Й. Брамса, О. Бородіна, Г. Малера, С. Танєєва,

І. Стравінського, А. Шнітке – постійно знаходяться в репертуарному активі “Думки”.

“Думка” не тільки еталонно інтерпретує загальноновизнані у світі класичні шедеври, формуючи унікальний слов’янський варіант їхнього прочитання – сповнений щирого ліризму, чаруючий красою тембрів, вражаючий досконалістю строю, гнучкістю темпів та багатством динамічної палітри. “Думка” під орудою Євгена Савчука є першим, а часто і єдиним виконавцем багатьох творів сучасних українських композиторів. Серед останніх прем’єр “Думки” в цій галузі – “Диптих” та “Реквієм для Лариси” В. Сильвестрова, “Бабин Яр”, “Панахида” та “Слово про Ігорів похід” Є. Станковича, “Палімпсести” Ю. Ланюка...

Нині «Думка» знаходиться на хоровому Олімпі. Переконатись у цьому могли слухачі Італії та Польщі, Австрії та Швейцарії, Німеччини та Голландії, Франції та США, Іспанії та Канади, Бельгії та Великобританії. З поч.1990-х капела багато гастролює за кордоном, гідно репрезентуючи українське вокально-хорове мистецтво. Досягши загальносвітового визнання та набувши незаперечного авторитету, капела щоразу – у кожному концерті, кожним виступом, кожним записом, – підтверджує свій унікальний рівень та статус, в підтвердження цього є номінація за краще хорове виконання премії “GRAMMY” (США) за 2004 рік. Кожний виступ «Думки» – це свято високої музики, внесок до духовної скарбниці людства, вияв творчого генію України.

За роки своєї діяльності “Думка” здійснила значну кількість фондових записів на радіо і телебаченні, за останнє десятиріччя записала 24 компакт-диски.

Сучасний репертуар капели «Думка»

DUMKA

The National Academic Choir of Ukraine

Program I – Ukrainian Orthodox Church Music – a’capella

1. Ukrainian Monodies (12th – 14th cent.), Kyiv Pechersk Lavra chants, (17th – 18th cent.), Baroque church music – M. Dyletskyi and unknown composers, Classical Ukrainian Sacred Music – A. Vedel, M. Berezovskyi, D. Bortnyanskyi.
2. Ukrainian Orthodox church music (19th – 20th cent.): M. Lysenko, K. Stetsenko, M. Leontovych, O. Koshyts, V. Sylvestrov, L. Dychko.

Program II – Russian Orthodox Church Music – a’capella

1. S. Rachmaninov “Liturgy of St. John Chrysostom” op.31, “Vespers” op.37
2. P. Tchaikovsky “Liturgy of St. John Chrysostom” op.41

Program III – Ukrainian traditional and contemporary music – a’capella

1. Popular folk songs arranged by M. Leontovych, V. Kosenko, U. Kozak, M. Rakov
2. Music of contemporary Ukrainian composers: Y. Stankovych, V. Zubyskyi, L. Dychko, V. Sylvestrov, M. Skoryk

Program IV – Repertoire with Symphony Orchestra

Bach: Magnificat, St. John Passion, Mass in h-moll, St. Mattheus Passion

Beethoven: Symphony No. 9, Choral Fantasia for piano, choir and orchestra,
Missa Solemnis
Berlioz: Requiem, Te Deum, Romeo and Juliet
Bizet: Carmen
Brahms :German Requiem, Liebeslied, Neues Liebeslied
Dvorak :Stabat Mater, Requiem, Te Deum
Franck: “Les sept dernieres Paroles du Christ”
Gluck: Orfeo ed Euridice
Gounod: Messe a Ste. Cecile
Haydn: “The seven last words of Our Saviour on the Cross”, The Seasons
Mahler : Symphony No. 2, Symphony No. 8
Mozart: Missa Brevis, Mass in C, Coronation, Regina Coeli, Requiem
Penderecki: Credo, St. Matthaus Passion, St. Lucas Passion, Seven Gates in
Jerusalem
Rachmaninov: “The Bells”, “Spring”
Rossini: Stabat Mater
Saint-Saens: Requiem
Schnitke: Requiem
Schubert : Mass in C, Mass in Es
Sylvestrov: Dumy Moyi” oratorios, Requiem for Laryssa
Stankovych: Symphony No. 3, “Babyi Yar”, “Legend about Prince Ihor’s Campaign”
Stravinsky: Symphony of Psalms, Oedipus Rex, Les Noces
Tanieyev: St. Jean Damascene
Verdi: Requiem, Quattro Pezzi Sacri, Aida
Vivaldi Gloria

Література:

- Грінченко М. “Думка” та її роля в організації хорової справи на Україні // Українська музична газета. – 1926. – №2. – С.10.
- Державній заслуженій академічній капелі України “Думка” – 75! // Українська музична газета. – 1994. – жовтень/грудень. – С.1–2
- Капелі “Думка” – 80 ! // Вечірній Київ. – 1999. – 14 травня. – С.6.
- Ковальська В. “Думка” підтвердила свій клас // День. – 1999. – 25 травня. – С.7.
- Лащенко А. Саме українська капела, або кілька історичних фрагментів з історії “Думки” // Українська музична газета. – 1994. – жовтень/грудень. – С.2,6
- Михайлов М. М. Творчий шлях “Думки”. – К.,1957
- Нестор Городовенко // Українське слово. – Париж. – 1963. – 27 жовтня. – С.3.
- Перша Робітничо-Селянська капела У.С.Р.Р. “Думка”. – К.,1924
- Поліщук Т. На капелу “Думка” завжди є попит. За кордоном // День. – 2000. – 10 лютого. – С.5.
- Степанченко Г. “Думка” сьогодні // Українська музична газета. – 1999. – квітень/червень. – С.3.

*Доктор мистецтвознавства, професор
Карась Ганна Василівна*

Історія вокально-хорового виконавства

Лекція 13. Муніципальний камерний хор «Київ»

Муніципальний камерний хор «Київ» – провідний хоровий колектив України. Заснований у грудні 1990 року Миколою Гобдичем, який народився 1961 року в карпатському селі Битків. Закінчив Дрогобицьке музичне училище та Київську консерваторію. Працював хормейстером у Чоловічій хоровій капелі імені Левка Ревуцького та Академічному хорі «Думка». Від 1990 року – музичний директор і диригент Камерного хору «Київ», а також засновник фестивалю хорового співу «Золотоверхий Київ». М. Гобдич – Лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка. Микола Гобдич проводить плідну роботу з розшифрування і видання забутих чи заборонених творів спадщини українського хорового мистецтва. Ці твори музикант укладає у нотні збірки, записує з хором «Київ» та видає на компакт-дисках. Виступав у Карнегі Голі (США), концертному залі ВВС (Лондон); Нотр-Дам'ах та Катедральних соборах у містах Франції, у філармоніях Утрехта, Роттердама, Амстердама, Берліна, Мінська, Києва; Berliner Dom та інших.

Артисти хору – професійні співаки, випускники консерваторій та музичних закладів України. У програмах хору – національна та зарубіжна музика середньовіччя, ренесансу, бароко, класицизму, романтизму та сучасності. Хор «Київ» – справжній пропагандист різночасової української музики: його репертуар містить твори композиторів українського бароко, класицизму, романтизму та сучасної музики й весь час поповнюється новими творами. Колектив постійно перебуває у цілющій аурі новизни, що є проявом високої майстерності.

Репертуар хору

Українське середньовіччя (XII–XVII ст.): Давньоукраїнські церковні монодії.

Українське бароко (XVII – поч. XVIII ст.): Микола Дилецький (1650?–1723), Симеон Пекалицький (сер. XVII ст.), Іван Домарацький (поч. XVIII ст.), Герман Левицький (поч. XVIII ст.).

Український класицизм (XVIII – сер. XIX ст.): Максим Березовський (1745–1777), Дмитро Бортнянський (1751–1825), Степан Дегтяревський (Дегтярьов) (1766–1813), Артем Ведель (1767–1808).

Український романтизм (сер. XIX – поч. XX ст.): Михайло Вербицький (1815–1870), Микола Лисенко (1842–1912), Яків Яциневич (1869–1945), Олександр Кошиць (1875–1944), Микола Леонтович (1877–1921), Кирило Стеценко (1882–1922).

Українська сучасна музика (друга пол. XX ст.): Борис Лятошинський (1894–1968), Андрій Гнатишин (1906–1995), Валентин Сільвестров (н. 1937), Мирослав Скорик (н. 1938), Леся Дичко (н. 1939), Євген Станкович (н. 1942),

Юрій Алжнев (н. 1949), Віктор Степурко (н. 1952), Михаїл Шух (н. 1952), Олександр Яківчук (н. 1952), Володимир Зубицький (н. 1953), Ганна Гаврилець (н. 1958), Володимир Рунчак (н. 1960).

Українські народні пісні: Історичні пісні, стрілецькі пісні, пісні УПА (Української повстанської армії), колядки та щедрівки, купальські пісні, веснянки, ліричні та жартівливі пісні.

Музика зарубіжних композиторів (XVI–XX ст.): Мотети, мадригали, літургії, меси, магніфікати, духовні ораторії: А. Лотті, Н. Йомеллі, К. Монтеверді, А. Вівальді, Д. Россіні; Й. Бах, В. Моцарт, Р. Шумаң, А. Брукнер, Ю. Голле, Ф. Швенк, С. Багватті; В. Бьорд, Т. Морлі, Дж. Тавенер; М. Равель, Ф. Пуленк, К. Дебюссі, А. Онегер; К. Пендерецький, Р. Твардовський; О. Архангельський, П. Чайковський, С. Рахманінов, П. Чесноков, О. Гречанінов, К. Шведов, Г. Свиридов.

Виконавська усталеність хору «Київ» викликає непідробну повагу, коли відкривається завіса труднощів, котрі доводиться йому переживати в нинішніх умовах, як і більшості українських хорових колективів. Нестабільність виконавського складу, яка є наслідком усім відомих і банальних причин, а саме матеріальних, – дуже вразливе місце для «живого» камерно-вокального організму, де кожен виконавець – важлива ланка цілого. Вражає не тільки факт виживання у тяжкій ситуації, без серйозної підтримки з боку держави, спонсорів, меценатів, а й те, що колектив у своєму професійному статусі непохитно зберігає реноме виконавця з великої літери. І це правильно, не опускається до рівня нескінченного ниття і списувати власні промахи на рахунок матеріальних негараздів. Утримувати високу планку й вуалювати проблеми – прояв непідробного професіоналізму і, головне, – достоїнства. Саме так себе і повинен поводити справжній музикант, профі, який не дозволяє собі піаритися на «заїждженому» репертуарі, не надто переймаючися якістю виступів. З цим хоровим «perpetuum mobile» ніколи нічого подібного не трапиться, поки його очолює талановитий керівник Микола Гобдич. Тільки при колосальній самовіддачі та вимогливості до себе й артистів може скластися щось істотне.

Пісенні мініатюри у виконанні хору часто розігруються сценічно, причому під кожен артисти продумують окрему мізансцену. Часто інсценізується веселе народне гуляння: променеди закоханих парочок, хороводи, неначе у сільських ігрищах, дражнилки й жартівливі перепалки між хлопцями та дівчатами, музично оформлені, як діалогічні респонсорні перегуки.

Хоровий колектив демонструє своє вміння і майстерність у співі різножанрової, різностильової і різноепохальної музики.

Участь у фестивалях

Хор брав участь у багатьох фестивалях: І-й авангард-фестиваль (Мюнхен, Німеччина, 1993), фестиваль класичної музики (Руан, Франція, 1994), фестивалі старовинної музики (Крикклад, Кентербері, Англія, 1995),

фестиваль Копенгаген - культурна столиця Європи'96 (Данія, 1996), 32-й фестиваль Wratislavia Cantans'97 (Вроцлав, Польща, 1997), Дні культури України у Франції (Париж, 1999), Великодній фестиваль, (Йонсбруг, Австрія, 2000), Екуменічного богослужіння з папою Іоанном Павлом II, (Римський Колізей, Італія, 2000), Дні культури України у Польщі (Сопот, 2000), хорівий фестиваль "Золотоверхий Київ" (Україна, 1997-2000), Експо-2000 (Ганновер, Німеччина, 2000), конференція Святий апостол Лука євангеліст (Падуя, Італія, 2000), Дні культури України у Німеччині (Бонн, Берлін, 2000).

Співав у престижних залах світу: Carnegie Hall (Нью-Йорк, США), Washington National Cathedral, Concert Hall of George Mason University; концертному залі BBC St. John's Smith Square (Лондон, Велика Британія); Нотр-Дам'ах та Катедральних Соборах в містах Rouen, Reims, Amiens, Strasbourg, Chartres, Nancy, Le Havre, Lille, Dieppe, Metz; Залі П.Кардена та Eglise Saint Roch (Париж, Франція); у філармоніях Утрехта, Роттердама, Амстердама (Concertgebouw), Берліна, Мінська, Києва; Berliner Dom; Long Gallery Kilkenny; концертному залі Tivoli, Marmorkirke та Domkirke (Копенгаген, Данія); оперних театрах Мінська, Києва; концертному залі Росія (Москва, Росія).

Рецензії на виступи хору публікували: The New York Times, The Washington Post, The Glasgow News, Normandie, Nouvelles d'Alsace, Der Tages Spiegel Berlin, Munchener Merkur, Kristeligt Dagblad, Голос України.

Здійснено концертні записи та трансляції на Radio-3 BBC на Англію та World BBC, радіо Баварії, Бремена, Берліна, Кьольна, Нормандське радіо, Польське радіо, Датське радіо з концертного залу Tivoli на Швецію, Фінляндію, Данію, Національне радіо України.

Нагороди

Здобутки хору відзначені такими нагородами:

- Золотим дипломом на I конкурсі хорів ім. Р.Шумана, Цвікау (Німеччина, 1992)
- Першою премією на XII конкурсі музики церковної, Хайнувка (Польща, 1993)
- Гран Прі на VI Міжнародному хоровому конкурсі, Слайго (Ірландія, 1993)
- Другою премією на 49 Міжнародному хоровому конкурсі, Лланголен (Валія, 1994)
- Гран Прі на XX конкурсі серед лауреатів попередніх років, Хайнувка (Польща, 1996, 2001)

Дискографія

Випущено близько 40 компакт-дисків із записами національної та зарубіжної музики.

Альбоми:



Камерний хор "Київ", Євген Станкович. Літургія святого Іоанна Златоустого.

І, хоча сам Станкович називає цю Літургію твором більше світським, ніж духовним, послухайте її – мені здається, він дещо перебільшує... 📄



Камерний хор "Київ", Мирослав Скорик. Духовні твори.

Скорик став настільки вільним митцем, що здатен творити навіть у доволі консервативних рамках духовного твору (йдеться про твори, що можуть виконуватися у церквах). Ця Літургія, власне, і є одним з проявів такої внутрішньої свободи. ▶▶



Камерний хор "Київ". Різдвяні вечори.

Здається, просто неможливо не перейнятися тими глибокими почуттями, тією красою, якими сповнена музика у виконанні цього колективу. Яскрава емоційність у поєднанні з філігранною майстерністю – це справляє неабияке враження. ▶▶



Камерний хор "Київ". Микола Леонтович. Духовні твори.

Зрештою, вдячність – чи не краще, що може викликати до життя справжня, натхненна творчість. І в даному випадку – викликає, бо світло художника і виконавців зустрілися у гармонії... ▶▶



Камерний хор "Київ". Ромуальд Твардовський. Літургія "Київська".

Ромуальд Твардовський пише у 2006 році Літургію "Київську" – і присвячує її саме камерному хору "Київ". Така честь і увага не могли лишитися без відповіді – отже, як і слід було чекати, хор став виконавцем Літургії... Це, безумовно, гарний запис – прозоро-м'який та сильний водночас. ▶▶



Камерний хор "Київ". Кирило Стеценко. Vol.1. Літургія святого Іоанна Золотоустого.

Великі циклічні твори К. Стеценка, написані для церковних відправ, нині виконуються і в концертах як цикли, і окремими частинами. У цьому диску – виняткова увага до виразності хорових проголошень

та збережених традицією дяківських і священницьких псалмодійних розспівів, що єднають піснеспіви. ▶▶



Камерний хор "Київ". Шедеври українського хорового бароко.

На цьому компакт-диску представлені 11 хорових творів, які по праву можуть бути названі шедеврами українського хорового бароко. Духовна музика доби бароко становить найвище надбання української музичної спадщини, що відбиває могутнє відродження творчих сил українського народу, яким позначена культура кінця 17-го – першої половини 18-го століття. ▶▶



Камерний хор "Київ". Тисяча років української духовної музики.

...Тисяча років української духовної музики – це п'ять яскравих музичних епох: середньовіччя, бароко, класицизм, романтизм та сучасність. ▶▶



Камерний хор "Київ". Кирило Стеценко. Vol.3. Панахида.

Кирило Стеценко – митець високого таланту, самовідданої посвяти українській культурі. Попри коротке життя, дароване долею, він залишив яскраві твори, що випромінюють духовне єство композитора; ще й досі живуть здобутки його культуротворчих діянь. Стеценко належав до плеяди видатних українських митців початку ХХ століття... ▶▶



Камерний хор "Київ". Кирило Стеценко. Vol. 4. Вінчання. Пасхальна утренья.

Відправи "Вінчання" та "Пасхальна утренья" К. Стеценка поєднані в цьому записові сміливим і оригінальним артистичним задумом – відтворити ці святкові ритуали як живе одухотворене національне дійство. До цього спонукали і колорит української церковно-обрядової звичаєвості, і яскрава музика композитора... ▶▶



Камерний хор "Київ". Яків Яциневич. Літургія святого Іоанна Златоустого.

Яків Яциневич – талановитий український композитор, хоровий диригент, фольклорист. У післяреволюційні роки Яциневич бере активну участь у створенні Української Православної Автокефальної церкви, на честь якої пише свій найвидатніший твір – прекрасну "Літургію"... ►

Пісні:



Камерний ансамбль "Нова музика в Україні". Рунчак. Духовна музика. (2).

Володимир Рунчак та його Камерний ансамбль "Нова музика в Україні" роблять неоціненну роботу – не дають новій музиці мовчати, доносять її величезній кількості слухачів. Вони здійснили понад триста світових та українських прем'єр творів сучасних композиторів. Зокрема – в рамках саме цієї Концертної серії "Нова музика в Україні". ►