

**Міністерство культури та інформаційної політики України  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової**

**ШЕВЧУК ІРИНА ГЕННАДІЇВНА**

УДК 781.7+784.5/96+78.071.1

**УКРАЇНСЬКА ХОРОВА МУЗИКА В РУСЛІ ДУХОВНО-ЕСТЕТИЧНИХ  
ШУКАНЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ  
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

**Автореферат**

**дисертації на здобуття наукового ступеня**

**кандидата мистецтвознавства**

**Одеса – 2022**

Дисертацією є рукопис

Роботу виконано на кафедрі теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України (Одеса)

**Науковий керівник:** кандидат мистецтвознавства, доцент  
**РИЖОВА Ольга Олексіївна**,  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової, доцент,  
кафедра спеціального фортепіано

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**КОЗАРЕНКО Олександр Володимирович**  
Львівський національний університет імені І. Франка,  
завідувач кафедри філософії мистецтв

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**ВЛАСЕНКО Ірина Миколаївна**,  
Криворізький державний педагогічний університет,  
кафедра музикознавства, інструментальної та  
хореографічної підготовки

Захист відбудеться “31”січня 2023 р. об 11.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора (кандидата) мистецтвознавства в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Мала зала.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано “30” грудня 2022 року.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
доктор мистецтвознавства,  
професор



**А. Д. Черноіваненко**

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність** дослідження зумовлена увагою сучасної музикознавчої науки до проблеми національного в європейській культурі, яка по-різному оцінювалася в певні періоди її історії. Один із кульмінаційних етапів осмислення національної специфіки різних європейських культур припадає на ХІХ–ХХ ст., що характеризується цільовою установкою на усвідомлення національно-етнічних традицій та на духовне осягнення зробленого. І це набуло особливої актуальності, у тому числі, для України, яка переживала в ХІХ – на початку ХХ ст. вихід на своє «друге Відродження».

Стильові засади цього періоду в певному сенсі були підготовлені творчістю М. Лисенка в його залученнях до промодерних засад згідно з установками «поклику часу» символістського стильового спрямування. Однак найбільш виразно т.зв. «друге Відродження» розкрилося в українській хоровій музиці через творчість М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Б. Лятошинського та інших митців вказаного періоду. Численні розробки цієї теми представлені у книгах, присвячених історії української музики, а також багатьма монографічними дослідженнями, присвяченими творчості корифеїв української музики, у тому числі, це роботи В. Гузеєвої, І. Калиниченка, Л. П'ятенко, Б. Сюті, А. Терещенко і багатьох інших науковців.

Але виокремлення особливостей українського Відродження першої половини ХХ століття в хоровому жанрі з урахуванням здобутків М. Лисенка в його передчуттях наступного етапу буття української музики вибраного ракурсу, із залученням матеріалів митців «розстріляного покоління», з виявленням духовної налаштованості творчості М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, відповідних аспектів у композиціях Б. Лятошинського, – не сталося у вітчизняній музичній науці. Такий підхід також не практикувався як спеціальний при характеристиках хорової спадщини митців даного періоду. Це і зумовлює актуальність теми даної роботи, присвяченої визначенню жанрово-стильових особливостей творів української хорової музики, що від кінця ХІХ століття і протягом першої половини ХХ-го представляли концепцію українського Відродження першого етапу Новітньої історії.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики і композиції ОНМА імені А. В. Нежданової згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри та відповідно до теми № 8 «Теорія стилю в музикознавстві» перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2016–2021 рр.

**Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційної унікальності хорової музики України початку ХХ століття в руслі духовно-естетичних пошуків українського Відродження.

**Завдання дослідження:**

– висвітлення генези української хорової традиції та її національної якості в руслі концепції «Київського християнства» (О. Муравська);

- узагальнення відомостей про архетипові засади української культури та її проєкції у хоровій музиці України XVII–XVIII ст.;
- виявлення специфіки українського Відродження та його культурно-історичних стимулів у формуванні кантат М. Лисенка;
- аналіз хорової творчості (духовна музика та хорові авторські твори) М. Леонтовича та К. Стеценка в руслі втілення архетипових засад української культури;
- узагальнення жанрово-стильової, інтонаційно-семантичної та виконавської специфіки хорової мініатюри у творчості О. Кошиця та Б. Лятошинського.

**Об’єкт роботи** – українська хорова музика першої половини ХХ ст.

**Предмет роботи** – семантико-типологічні якості кантатної хорової творчості українських композиторів першої половини ХХ ст. в їх духовних шуканнях.

**Методологічною основою** дослідження є інтонаційний підхід школи Б. Асаф’єва в Україні у працях Д. Андросової, Л. Горелік, Н. Горюхіної, І. Котляревського, А. Лаценка, І. Ляшенка, О. Маркової, О. Муравської, Л. Шевченко, Г. Шпак та інших. Провідними методами дослідження виступають: стильовий компаратив, що дозволяє визначити унікальність авторського і національно-творчого внеску у скарбницю світової культури, герменевтично-біографічний ракурс аналізу, завдяки якому висвітлюються значущі показники смислу творчих відкриттів, культурологічний міждисциплінарний підхід, завдяки котрому втілюється смисловий зв’язок соціально-політичних акцій, естетико-філософських надбань і суто музичних позицій українського Відродження першої половини ХХ століття.

Теоретичною основою роботи виступають позиції вітчизняного музикознавства, орієнтовані на виявлення регіональної та епохальної специфіки творчої позиції окремого автора і колективного суб’єкта нації у цілому. І це праці Є. Бондар, І. Зінків, О. Оганезової, О. Соломонової, О. Рощенко, А. Терещенко, В. Шульгіної та інших авторів.

**Наукова новизна** роботи визначена тим, що:

- 1) вперше об’єктом музикознавчого аналізу в ракурсі духовних шукань українського Відродження постали хорові твори українських композиторів початку ХХ ст;
- 2) вперше в хоровій спадщині виділено пропартесну та прокантову стилістичну якість феномену «вокального інструменталізму», що йде від староцерковних традицій «путьової» поліфонії, яка мала вплив на формування усієї української музики ХХ століття;
- 3) внесено уточнення в уявлення про специфіку українського Відродження першої половини ХХ століття у музичному та конкретніше - хоровому їх ракурсі;
- 4) позначені соціально-політичні передумови формування засобів виразності хорової музики вказаного періоду;
- 5) виділено специфіку українського традиціоналізму в означений історичний період буття національної хорової творчості.

**Матеріалами дослідження** є композиції М. Лисенка («Іван Гус», «Радуйся, ниво неполитая», «На вічну пам'ять І. Котляревському»), К. Стеценка («Шевченкові»), М. Леонтовича («Льодолом», «Літні тони», «Моя пісня», ін.), О. Кошиця («Музичні гобелени», обробки шотландських і норвезьких пісень), Б. Лятошинського («Тече вода в синє море», «Слава тим», «П'ять мішаних хорів на слова М. Рильського», ін.).

**Практична цінність** дослідження визначається корисністю її матеріалів для діяльності хорового класу в учбових закладах вищого й середнього рівня, в практичній роботі хормейстера, регента, а також дослідження може бути представлено в курсах теорії та історії виконавства у вищій і середній музичній школі України.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, двох розділів, підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Обсяг основного тексту – 160 сторінок, бібліографія включає 178 найменувань.

**Апробація результатів дослідження.** Основні теоретичні положення та результати дисертації обговорювалися на кафедрі теорії музики та композиції, прикладної та теоретичної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової. Розроблені ідеї, проблеми та матеріали дослідження апробовані у наукових статтях, концертній та педагогічній практиці дисертантки, а також у виступах на всеукраїнських та міжнародних наукових, науково-практичних, науково-творчих конференціях, зокрема:

Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (19–20 квітня, 2018 р., м. Одеса).

Міжнародна науково-творча конференція «Захід – Схід: до 105-річчя Одеської консерваторії» (30 листопада – 2 грудня 2018 р., м. Одеса).

III Всеукраїнська науково-практична конференція «Герменевтика в науках про дух» (21–22 березня 2019 р., м. Харків).

Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність» (30 квітня – 2 травня 2019 р., м. Одеса).

Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність. Засновникам музичної культурології в Україні присвячується» (7–9 травня 2022 р., м. Одеса).

Тези конференцій опубліковані:

Шевчук І. Г. Жанрово-стильова та духовна специфіка хорової спадщини К. Стеценка. *Трансформація музичної освіти і культури: Традиція і сучасність* (30 квітня – 2 травня 2019 р., м. Одеса); *Захід – Схід: Культура і мистецтво* (25–26 вересня 2019 р., м. Одеса): матеріали Міжнародних науково-творчих конференцій. Одеса: Астропринт, 2019. С. 63–68.

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 6 одноосібних статей, з них 5 – у спеціалізованих фахових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, 1 стаття – в іноземному науковому періодичному фаховому виданні.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ**

У **ВСТУПІ** обґрунтовано вибір теми дослідження та її актуальність, сформульовано мету і завдання, об'єкт, предмет, окреслено методологічну основу, розкрито наукову новизну, теоретичне та практичне значення роботи, представлено джерельну базу, містяться відомості про структуру та обсяг роботи, дані щодо апробації результатів дослідження, кількість публікацій за обраною темою.

**РОЗДІЛ 1 – «ІСТОРИЧНІ ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ ДУХОВНО-АРХЕТИПОВИХ ТРАДИЦІЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ»** присвячений теоретичним та історичним аспектам становлення хорової і кантатної творчості в Україні і виявленню її творчого накопичення у кантатах М. Лисенка. Складається з 2 підрозділів.

**Підрозділ 1.1. «Гене́за хорової музики України та традиції Київського християнства»** розкриває питання ансамблево-хорової генези музичної культури України, що ґрунтується як на традиціях народно-обрядового музикування, так і на візантійсько-православній основі світобачення українця. Останнє історично сформоване в епоху розпаду візантійства й усвідомлення європейського Сходу у місії наступника візантійських культурних здобутків. Виділена характеристика українства через базову категорію світоглядного самоусвідомлення – софійність. Вона засвідчувала довіру до ученості, церковної музичної риторики багатоголосся.

Спеціально відмічена синтетичність Київського православ'я, заплідненого пам'яттю про всехристиянську єдність ранньої Нерозділеної церкви. Все це спрямовувалось на збереження лицарсько-козацького духу Запорізької Січі, де не гучномовством, але вишуканістю засвоєного від Церкви багатоголосного співу підтримувалася особливого роду здатність братньо-спільного музикування.

Відзначено, що хорова культура України через традиції партесних концертів, зокрема в побудові специфіки партесного співу нерозривно поєднана із камерно-ансамблевим музикуванням, породивши українську козацьку «просалонність» вираження у красі лірики повчального духовного співу з відповідним додержанням традицій басіння й тенорового співу.

**Підрозділ 1.2. «Кантати М. Лисенка у 'передчутті модерну' ХХ століття»** охоплює хорові-кантатні твори класика української музики у вказаному ракурсі. Підсумовуючи дані аналізу трьох хорових творів М. Лисенка, що визначили ранній й центральний періоди його діяльності («Іван Гус» 1881, «Радуйся, ниво неполитая» 1883, «На вічну пам'ять І. Котляревському» 1895) і йшли у паралель оперного спадку майстра, в роботі відзначені певні риси виразності композицій і особливості їх структури. Показано, що має місце звернення Лисенка до текстів й образів, що складають зразки візантійських виразів, адже релігійно-громадянське мучеництво Я. Гуса, творче служіння І. Котляревського, національно-

мистецьке подвижництво Кобзаря сприяють їх входженню до національно-українського пантеону героїв слова і діла.

Спеціально акцентується метафорична багатоскладовість жанрових зрізів типології цілого, що охоплює як торкання концертної партесності богослужбової музики, так і різновиди світських виявлень кантатного письма, включаючи пасторальний, елегійний, славилюно-святковий аспекти подання такого типу музики. Виділений принципово хоровий, хоч і з проявами сольних і ансамблевих виступів, характер подання творів відповідає гіпертрофії ансамблево-хорового начала в операх композитора, що наочно демонструє *кантово-повчальне* тло його авторського мислення. І при цьому має місце підкріплення мадригально-кантового поєднання тексту від першої особи й ансамблево-хорової фактури.

Показовим є додержання традиціоналістських помірковано-романтичних стильових показників у гармонійно-мелодійних побудовах Лисенка, вживання традиційної імітаційності у поліфонічних структурах твору, розцвічене реакцією композитора на «дихання часу» у необарокових оздобах окремих номерів з моделями старовинних церковних ладово-ритмічних утворень. Головне ж те, що автор дотримується позадраматичного тону подання *оспівуваних ідей-образів*.

Представлені **Висновки до Розділу 1** підкреслюють, що витoki хорового мислення в музиці України даного періоду визначені візантійсько-православними початками світобачення, що історично сформувалися в епоху конфесійних протистоянь, і принциповим вибором українства на користь візантійської спадщини православної Нерозділеної церкви. А це вказує на відзначеність високою культурою контрастно-поліфонічного «підголоскового» типу, що глибоко запліднила фольклорні терени музичного мистецтва Вітчизни.

Виділяється низка архетипових смислів-символів світобачення, заявлених в «золоту козацьку добу» XV–XVII століть, приділяється спеціальна увага ідеї *софійності* як пограниччя Божого *втілення* і людської *обоженості*, що відкриває особливого роду «гнучкість» православних засад України, яка щиро оберігала свій конфесійний вибір і одночасно була відкритою до здобутків інших конфесій. Вказуючи на широко відомі контакти з католицтвом і лютеранським протестантизмом, особливо визначаємо французько-галліканські спрямування і чеський, польський протестантизм, які живили оригінальну лінію *українського канту* й *партесності*, що органічно поєднувалися і поєднуються з елементами ісонно-знаменного співу, залученого від першохристиянської давнини і давньоруського «путьового» співу.

Відзначена багатьма дослідниками синтетичність Київського православ'я, народженого пам'яттю про первісну єдність ранньої Нерозділеної Церкви і того, що зумовило стійкість старокатолицьких традицій в Україні, склала релігійно-світоглядну основу музичних, церковно-службових і етично-обрядових позицій. І тим живилася дотичність до

візантійського галліканства лицарського козацького побуту й мислення українців, спрямованих на збереження етично-релігійної вишуканості творчого спілкування через поезію і музику, співвідносних із салонністю французької мистецької традиції.

Хоровий почерк музичного письма М. Лисенка був запліднений прийомами православного фактурного вжитку, в якому екстремальні тембральні вираження басової опори і тенорового «паріння» у «солодкій» ліриці ніжних звучань зайняли чільне місце серед європейські визнаних установлень на рівність партесних розподілень тембрів-регістрів згідно з церковною візантійською *калофонією*, з якої Захід розвинув види оперного beau chant і bel canto, а у Вітчизні склалося «українське бельканто» романсовість-пісенність у дво-триголосному викладенні.

Хорові твори М. Лисенка, що за своєю ідейно-славильною суттю постають у типологічній першості в них кантати, відзначають композиторські виходи 1880-1890-х років, в яких образний вибір вказував на реактивність до панславізму та провізантійського національно вираженого європеїзму спадщини Т. Шевченка («Іван Гус» 1881, «Радуйся, ниво неполитая» 1883) і національне уславлення діянь І. Котляревського («На вічну пам'ять І. Котляревському» 1895).

В типологічній багатоскладовості кантат М. Лисенка, тим не менш стрижневим утворенням постають прийоми церковної партесності, «розцвічені» зверненнями до виразності пасторалі, елегії, славильно-святкової фольклористичності та інше.

Така зосередженість на хоровому письмі заклала основи оперного мислення композитора, в якому ансамблеві й хорові побудови утворюють визначні виразні якості, навіть якщо це суто камерні сценічні побудови типу завершального «Ноктюрну» 1911 р. Кантове тло фактурного мислення М. Лисенка і традиціоналістський, помірковано романтичний, принцип подання тематизму сполучений, тим не менш, з характерними «ознаками часу» доби символізму. Йдеться про залучення прийомів адроматичної драматургії і необарокових засобів виразності, що відповідали установленням кінця ХІХ – початку ХХ століття.

**РОЗДІЛ 2 – «ХОРОВА МУЗИКА УКРАЇНИ ТА ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ ХХ СТОЛІТТЯ»** представляє аналітичні нариси конкретних зразків хорової музики. Складається з трьох підрозділів.

**Підрозділ 2.1. «Духовно-стильові установлення української культури першої половини ХХ століття та естетичні принципи українського Відродження»** демонструє загальнокультурні й мистецькі у цілому виявлення рис мислення творців означеного історичного періоду.

Наголошено на своєрідності історичних шляхів розвитку України, що успадкувала «не-імперську модель» візантійських надбань, серед яких спеціальне значення мали родово-сімейно-общинні стосунки чи воєнний республіканізм «гетьманщини». І тому особливе значення отримали



ранньохристиянські типи віросповідання, в яких підкреслювалася апеляція до рівності всіх народів перед Богом.

Духовні заповіді України, вироблені в умовах релігійних взаємовідносин старокатолицтва у відтворенні позицій Нерозділеної Церкви, виробили особливого роду *ліризм* світосприйняття, в якому очевидно є тенденція до позараціонального «стирання» віросповідальних розмежувань при базисності православного світорозуміння, що відкрило контактність із радикалізмом доби науково-технічної революції, включаючи вихід на стильовий мистецький авангард при переважанні симпатій до традиціоналістського підходу в художньому мисленні.

Естетизм духовного мистецтва, що має принципову налаштованість на консонантність вираження у спеціально музичному й у широкому естетичному значенні, надав домінантності традиційним формам і релігійним надбаням у мислительних стереотипах, у тому числі художніх, тим самим втілюючи архетипові виявлення антеїзму і софійності у сукупній виразності соціально-діяльній і мистецькій сфер.

Естетичними принципами українського Відродження вказаного етапу першої половини ХХ століття виступили: довіра до мистецької вченості з опорою на церковний досвід улаштування краси богослужіння, а також до академічного виявлення вченості як у теоретичних установах на традиціоналізм, так і в стильових перевагах саме художньої діяльності, із відкритістю до авангардних позицій, в які митці «втягували» ознаки духовного і творчо-традиціоналістського досвіду.

Сказане пояснює прийняття значною частиною української інтелігенції соціалістичних моделей революційного преображення суспільства, в якому віросповідальний православний стрижень корегувався іноконфесійними надбанями, а то і відверто атеїстичними моделями світосприйняття. Це давало дивні і не відразу осягнені «поєднання непоєднуваного», як то маємо у візантизмі М. Бойчука, котрий сам став жертвою системи, яку прийняв і поетизував у своїх творчих втіленнях. Те ж можна сказати про фільми О. Довженка, який явно виходив із символістськи міфологізованих образів-ідей і одночасно представляв лики соцреалізму в апологетиці радянського світобачення. І така різноликість українських високохудожніх втілень духовних традицій і антиподів до них склала суттєвий зріз епохальних відзнак українського Відродження першої половини ХХ століття.

**Підрозділ 2.2. «Духовно-архетипові аспекти хорової творчості М. Леонтовича і К. Стеценка»** спеціально сконцентрований на персональних показниках вирішення ідей українського Відродження зазначеного рівня.

Всі 4 композиції М. Леонтовича за літературними джерелами («Літні тони», «Льодолом» на вірші В. Сосюри, «Легенда» на твір М. Вороного, «Моя пісня» за словами К. Білиловського) складають найвищі оригінальні здобутки, що втілюють єдність духовних, церковних ознак і тих, що йдуть від світської, архаїчно-язичницької обрядності.

Хорові акапельно вирішені твори за віршами В. Сосюри найбільш щільно наближаються до церковно-духовної тематики, спираючись на символічно-духовні виміри текстової поезики.

«Моя пісня» за словами К. Білиловського демонструє несподіване поєднання романсово-пісенного змістовного зачину – і біблійно-обрядового освячення високої любові включенням хорового благословення з опорою на символіку Досконалості у фонізмі секстового ходу і секстової вертикалі фактури.

«Маленька трагедія» у композиції «Легенда» за текстом М. Вороного складає «вписування» вокальної мініатюри пісні-балади у контекст хорової величі, оснащеної високими мелодичними церковними символами.

Вказані 4 композиції втілюють ознаки кантати в її ранньобароковому розумінні «арії для багатьох голосів», подаючи надособистісну виразну ноту через залучення ансамблево-хорової виразності стосунків із текстом за типом мадригальної класики.

Хорова кантата як така, що стала предметом творчого осягнення в композиції К. Стеценка, є одним з показових жанрів української музично-історичної традиції протягом декількох останніх століть, поезика якої виступає своєрідною єднальною ланкою між літургичною та паралітургичною сферами творчості. Особливе акцентування славословної складової в кантаті, обумовлене етимологією її кореневої основи («cano» – «співати», «оспівувати», «прославляти»), ґрунтується на давніх традиціях як української, так і слов'янської в цілому культури.

Хорова кантата являє собою один з показових жанрових зразків втілення «алілуйної парадигматики європейської культури та музики» (А. Татарнікова), що тяжіє до уславлення значних постатей українського духовно-історичного буття, які еднають спільноту та репрезентують її національну ідею.

Поезика хорової кантати К. Стеценка «Шевченкові» (на тексти К. Малицької) апелює, з одного боку, до типологічних ознак кантати та її музично-риторичної символіки (юбіляції, бароківі протиставлення solo та tutti, звернення до поліфонічних форм викладення у фінальній частині твору як ознаки глоріозного жанру). З іншого боку, епіко-славильний тонус твору К. Стеценка, особливо його заключного розділу, який виявляє співвіднесеність з композиційними настановами українських дум.

**Підрозділ 2.3. «Хорова мініатюра у творчості О. Кошиця та Б. Лятошинського як прояв специфічного мистецького мислення початку ХХ ст.»** представляє композиції 1920-1930-х років.

Підсумок характеристики обробок О. Кошицем шотландських і норвезьких мелодій виводить на певні узагальнення. По-перше, це відверта «українізація» текстів, представлених в авторському перекладі, а також виділення ладово-композиційних ознак, співвідносних із національним українським письмом. Особливу увагу автор приділив підкресленій «інструменталізації» хорового звучання, прийому «співу з акомпанементом»,

що імітує у хоровому викладенні вокал з інструментальним супроводом. І це складає наскрізне надбання фактури цих обробок, як і відтворення двофазової поємності у композиційній цілісності, з елементами сонатної алюзивності чи минаючи її.

Спільні риси поданих Кошицем обробок шотландських пісень спираються, перш за все, на баладний жанровий тонус рішення кожної пісні при керівному ритмічному установленні на дводольність. Але маємо нахили до історично-епічної оповідності («Прекрасні береги Ломонда»), яким автор обробки надає думний нахил, до філософічного ліризму («Старий лорд», «Як день ясний минає») й альтернатив захвату і скепсису в поданні ліризму кохання («Дункан Грей», «Як сонячний промінь»), що має паралелі до української й слов'янської у цілому думки.

Виділяється перевага для провідних установлень основного наспіву у тембрів баса і сопрано, з тенденцією їх зіставлення-протиставлення у творах як драматичного сюжетного налаштування, так і сміхового жартівливого. Звертає на себе увагу схильність до фактурного вирішення хорового співу в імітації «співу з інструментальним акомпанементом», що сукупно інструменталізує виразність «відстороненням наслідування» (4 з 5 пісень), у тому числі це стосується хору з фортепіанною підтримкою (1 з 5), а також переважання тембрально-регістрових зіставлень високих голосів і басів. Окремо має підкреслюватися «гобеленна» штучність подання образів, підпорядкованих драматургії двофазовості як такої, що відповідала «духу часу» першої половини ХХ століття і була народжена інструментальною сонатно-сюїтною практикою Нової історії, але оригінально переломленої Кошицем у фактурі хорового викладення.

Підсумок характеристики обробок О. Кошицем норвезьких мелодій показує очевидне тяжіння до тридольності у виборі наспівів для обробки (хоча знаменитий норвезький «халлінг», як сольний співвідносний з українським гопаком танець на 2/4), що вказує на демонстративний європеїзм у відчутті національного колориту. Також виділяється підкреслена «інструменталізація» хорового звучання, прийом «співу з акомпанементом», що імітує у хоровому викладенні вокал з інструментальним супроводом, складає наскрізне надбання фактури цих обробок, як і відтворення двофазової поємності у композиційній цілісності, з елементами сонатної алюзивності чи минаючи останню. Явно особлива перевага серед чоловічих голосів надана тенорам, що підтримують «світле» звучання сопрано.

У цілому «Музичні гобелени» О. Кошиця демонструють інструментальну налаштованість хорового мислення автора, відзначеного солідаризацією із традиціоналістськими стильовими нормативами як співвідносними із ладово-ритмічними побудовами оброблюваних фольклорних зразків європейського мелодичного надбання. Підкреслений європеїзм манери О. Кошиця тримається на поєднанні апробованих фольклористами заходів гармонічно-поліфонічного фактурного наповнення цілого – із прийомами європейської традиції, поміченої свого часу у

швейцарців генієм Дж. Россіні (хор як «спів з акомпанементом» – у II дії «Вільгельма Телля»).

І все ж головний чинник і традиціоналізму О. Кошиця, і проєвропейських вилучень із множинного розкладу фольклорних надбань різних націй – це додержання зв'язку із православною співочою хоровою спадщиною акапельного звучання, яке складає центральний стрижневий показник здобутків композитора. Тим самим маємо показове для українського Відродження першої половини ХХ століття єднання церковно-духовних витоків і сутності вираження із проінструментальними, позаправославними залученнями, але у формах, які для автора зберігали в оновлених формах зв'язок із ментально апробованими надбаннями.

Підводячи підсумки аналізу трьох хорів Б. Лятошинського («Тече вода в синє море» за «Думкою» Т. Шевченка, «Слава тим» на текст М. Рильського, «Заповіт» за Т. Шевченком), відмічаємо унікальну значущість для його творчого мислення національно-думного перетворення традиційної для ХХ століття проромантичної поемності, трактованої у скрябінівських заповітах як уникнення протиставлення образів і в *компенсативному* їх поданні. Слід підкреслити суттєве положення архаїзмів мелодико-ритмічних і скрябінівської квартовості з ритмічними ознаками «тем самоствердження» у побудові мелодично-ладових утворень в узгодженні із сакральними і містеріальними дохристиянськими-модерно-постхристиянськими чинниками композиційних побудов.

Виділяється спирання на тексти класиків української поезії Т. Шевченка й М. Рильського, в яких очевидними є торкання проекспресіоністичної «над- і посттрагедійності» вираження з відповідним втіленням у «відстороненості» драматургічного почуття минулого століття, в якому не контрастність тем-образів, але принципова доповнюваність їх у плині «поточу буття» склала осередок авторських виражальних знахідок. А також очевидна невідривність, при всіх перевагах інструменталізму у мисленні композитора та атрадиціоналістських тяжіннях модернізму, органічного для авторської позиції послідовника Р. Вагнера та О. Скрабіна, – від культурно-православних орієнтирів у творчому виборі. А саме: у щирому тяжінні до хорово-кантатних типологій, які склали і складають здобутки національного духовного мислення і дій.

**Висновки до Розділу 2** підсумовують спостереження й узагальнення аналізу хорових надбань О. Кошиця і Б. Лятошинського, які демонстративно різняться у стилістичних установах першого до традиціоналізму, а другого до скрябінівського модернізму. Але ментальна спорідненість обох виводить на відчутні перетини у розумінні *незламності інструментальної експансії у вокально-хоровому ареалі*.

Для О. Кошиця проглядає усвідомлена його реактивність на європейський у цілому інструментальний тонус музичного мислення, але з особливою увагою до тих кельтських і прокельтських національних виявлень, які історично були дотичними до слов'янського й

ранньохристиянського, православного співочого натхнення. Останнє викликало до життя проаналізовані «Музичні гобелени» із залученням шотландських і норвезьких зразків, подання яких в авторських обробках, поперше, свідомо українізоване авторськими ж перекладами із застосуванням лексики й імен, показовими для термінологічного вжитку нашої Вітчизни, по-друге, видає опору на фольклорного походження прийоми «інструменталізації» через імітацію останньої саме вокальними засобами, а також відверте спирання на *баладність* європейського типу – свідомо «українізовану» і «одумлену» в авторських обробках.

Хори Б. Лятошинського, створені автором інструменталістом-симфоністом за творчим покликанням, демонструють калейдоскоп сполучень мініатюризму та масштабності форм хорового викладення, які самою сутністю «мінімалізації стисненням обсягу звучання» відсторонюють ту широку розспівану мелодійність української співочої спадщини, яка тяжіла до масштабних прооперних втілень – і які здійснював сам Лятошинський у своїх вокальних жанрах. Вибрані для аналізу «хори-хвилинки» типу «Слава тим» за віршем М. Рильського чи натхнені шевченковою поезією масштабні композиції типу «Тече вода в синє море» показують органіку фольклоризму композитора в умовах усвідомленої інструментальної налаштованості його особисто й сумарно-епохальних творчих складників. Баладність-думність теж виявляється актуальною у змістовності композицій Б. Лятошинського, але будучи опосередкованою вишуканим високим узагальненням шарів його поліфонічних побудов, які демонструють типології від канту-мотету до канону-фугато.

Духовна складова мислення обох взятих для аналізу творчих авторських здобутків відзначена як прямими посиланнями на церковну символіку у тематизмі, так і жанровою концепцією, межуючою із кантатним *оспівуванням* історично-персонально значущої ідеї чи особистісно виділеної. Національною ознакою мислення Б. Лятошинського виступає на тлі модерністських установок його фольклоризм, причому поданий у традиціоналістському фокусі трактування можливостей такого характеру композиторського письма.

Творчість зазначених майстрів зумовила принципово новий етап виявлення української *кантатної* творчості, яка посіла емблематичне місце у сукупній спадщині композиторської діяльності в Україні у ХХ столітті. Почерпнутий від духовної сфери славильний надособистісний ліризм цього жанрового різновиду надав змістовного напруження пристрасному вираженню уславлюваної ідеї чи персони, підтримуваного багатими алюзивними залученнями тексту, із сакральними аналогіями в авторських композиціях Леонтовича, у прокантатних хорових викладеннях у спадщині Б. Лятошинського.

У якості підсумовуючого узагальнення вказуємо на новий етап існування жанру кантати у вирішеннях його у «стислих» формах, в яких не циклічна структура, залучена зі строфічних побудов арії, але метафорично

складно виконані «накладання» композиційних схем у структурі цілого «переводять» діахронізми смислової циклічності у «вертикальну» синхроніку значеннєвості форм, причому як інструментального походження (поємність у двофазовому поданні), так і ансамблево-хорового їх вирішення у готичних-ренесансних-ранньобарокових поданнях (ознаки канту, мотету, шансону, мадригалу англійського зразка і т. п.).

Зовні світський характер тексту, використаний майстрами, через алюзивні зв'язки із біблійними, духовно-поетичними творіннями і, особливо, через введення його у хорове звучання, від початків християнства асоційований із церковністю, «перетворюється» на контактність із духовним витокком кантатного жанру. Така змістовно-значеннєва *складеність* сукупного смислу тексту-музики у Б. Лятошинського контактує з його «символічною авангардністю» інструментальних творів. Адже в них технічно «помірний» характер новаційності, у порівнянні з авангардизмом європейського Заходу, метафорично наповнювався новими значеннями. Останні в умовах заборон певних національних ознак у радянській Україні вражали несподіваністю і новизною звучання.

Сказане виводить на принципово оригінальний характер подання стильових критеріїв у відзначенні «свого й чужого», коли інонаціональний фольклор, як у О. Кошиця, свідомо наповнюється ознаками вітчизняного фольклоризму, а у Б. Лятошинського поліфонічні форми-жанри інонаціонального походження «засвічуються» наближенням до фольклорних «барв», органічно входячи в українське русло вираження.

**ВИСНОВКИ.** Узагальнення даних щодо генези української хорової традиції в її візантійсько-православних началах у якості національного стрижня висуває на перший план синтез різноетнічних витоків при тому, що осередком стала «слов'янсько-грецька», за С. Кримським, цивілізаційна настанова зі спіранням на церковне багатоголосся, побудоване згідно з символікою Трійці у кантовому співі, що наслідувало поліфонічну троїчність «путьового» голосоведення зі спіранням у першому з названих на терцієвість-секстовість, у другому на кварто-квінтовість, похідної від інтерваліки ісонної двоїстої педалі.

Відкритість Київського християнства до контакту з іноконфесійними богослужбовими утвореннями уґрунтувала першість України у проведенні Могилянської реформи православ'я, в якій саме музичні оздоблення богослужіння демонстрували контакт із галліканськими та ранньолютеранськими і польсько-моравськими протестантськими жанровими типологіями, не втрачаючи зв'язку з ісонно-знаменною традицією попередніх могилянству часів. Наявність в Україні у якості вирішальної культурної одиниці здобутків лицарсько-козацької культурної лінії зосередила просалонні настанови ансамблево-товариського співу, який надавав певної витонченості й хоровим утворенням, що тяжіли до альтернатив басіння й високо-тенорового «світіння» у спадкуванні регістрових «екстремалізмів» візантійської співацької традиції. Здобутки

культури «золотої козацької доби», вибудованої в умовах старокатолицького Віросповідання із спіранням на заповіді Нерозділеної церкви спричинили особливого роду відкритість українського Православ'я до іншokonфесійних впливів, при тому що православний стрижень віри був непорушним.

Саме ці умови становлення і ствердження національної самосвідомості детермінували особливого роду активність України у спасінні для усього європейського Сходу православної вченості в пору світсько-просвітницького нехтування церковними надбаннями, про що свідчить феномен сквородинського Служіння як особистісного життєвиявлення філософа-проповідника-поета і подальший розвиток його кордоцентричного і софійного вчення у ХІХ і особливо ХХ столітті.

Українське національне Відродження, сформоване фольклоризмом вокально-хорових і оперних зусиль ХІХ століття, отримало достойне втілення у хоровому спадку М. Лисенка, котрий подав зразок пронеобарокового тлумачення жанру кантати, в якій відверто заявлені первісні ознаки цієї типології як «арії для багатьох голосів». Так, від принципів лисенкової кантатної творчості прослідковується особлива турбота митців від музики, а це має аналогії й до інших мистецько-творчих виявлень щодо естетизму консонантності, заповіданого духовним мистецтвом, в якому передбачається абстрагованість від буттєвих негараздів і зосередження на символічно-ідеальному прояві мислення і дій.

Архетипові переваги у мислительних операціях і в художньо-мистецьких здобутках України у вигляді антеїзму і софійності детермінували спеціальну довіру до збереження візантистських установлень, які сповідувалися від Т. Шевченка та І. Франка до бойчукізму ХХ століття і які зосередили увагу митців на фольклорних, у тому числі архаїчних його проявах в авторській творчості, більше того, спроби внести фольклорний присмак в обіход православної богослужбової ортодоксії, з однієї сторони (зусилля М. Лентовича та К. Стеценка), а з іншої – наділяти фольклорними оздобами скрябінівські принципи (Б. Лятошинський), генетично несумісні з фольклоризмом.

ХХ століття привнесло світоглядні новації, які, волею історичних обставин, зіграли істотну роль у переоцінці традиційної православної церковності через прийняття проатеїстичних позицій радянської державності, і через безпосередню контактність із прокатолицькими протестантськими установками віросповідання Західної України. Подібно до творчості М. Бойчука і бойчукістів у зображальності, О. Довженка у національному кінематографі творчі здобутки музичного «фронту» насичувалися, з однієї сторони, ревними висуваннями православної церковності у символізації національної традиції й етики мистецтвотворення, а з іншої, настирливо вводили невластиві традиції риси.

З останніх виділяється *інструментальна* налаштованість музичного спадку українських авторів минулого століття. У тому числі можна простежити аналогію до інструментального звучання в хорових творах

М. Леонтовича та К. Стеценка, але з виявленням ранньоцерковної інструментальності як якості драматургічної «стисненості» вираження і в принциповому несходженні музичної насиченості і смислу змістовних побудов тексту. Цим проявляються аналогії до мадригалу та кондукту ранньоренесансного мислення.

У творах О. Кошиця і Б. Лятошинського вказаний інструментальний нахил відчуття форми і змісту набуває виразні і підкреслені риси вираження. Щодо форми, то у Кошиця стійким прийомом виступає наслідування у хоровій звучності «співу з інструментальним супроводом», а загальний тип композиції наближається до двофазового поемного узагальнення, підключаючи ефект мадригального відсторонення індивідуально-почуттєвого вираження.

Так у традиціоналістськи налаштованого О. Кошиця як творця із ґрунтуванням його композицій на церковно-фольклористичних началах постають вагомі інструментальні чинники авторського мислення. У нього знаходимо також несподівані поєднання специфічно фольклористичних, церковно-символічних позначень із прийомами інонаціонального й іноконфесійного здобутків, але з упевненим тяжінням до дотичних до вітчизняної історії й віросповідання зразків, що сукупно являють новий рівень розвитку традиційно-церковного багатоголосся й фольклоризму у суперечливих ідеологічних й естетичних пошуках віку науково-технічної революції.

Вражаючими постають композиції Б. Лятошинського у «стислих» формах «мініатюри ХХ століття», що йдуть в паралель до відкриттів М. Леонтовича, але з певним драматично-думним наповненням, що усвідомлюються в контексті поєднань демонстративного європеїзму із засадами національного *мелодичного* мислення *надіндивідуальної* змістовності. Саме у названих авторів знаходимо несподіване переломлення типологічного призначення жанру *кантати*, ранньобароковий стрижень якої у М. Лисенка обернувся «стисненням» її славної виражальності до «хорової п'єси» у М. Леонтовича і (це особливо несподівано) монументаліста-симфоніста Б. Лятошинського.

Українське Відродження першої половини ХХ століття суттєво відновило національні устої, що має певні аналогії до англійської, російської, італійської традиції світового творчого обігу. Болісні ривки ідеологічних і творчо-естетичних переваг склали принципово новий пласт фольклористичних угрунтувань, що вкладали національну співочість у межі глобальної інструменталізації мислення, привнесеного віком науково-технічної революції, і особливо поєднань цієї революції із виходами на психологію підсвідомого. Вперше в історії українського хорового мистецтва були введені спирання на ранньо-ренесансні й готичні церковні форми в метафоричній поєднаності із світськими, навіть радянськими-атеїстичними словесними та інтонаційно-патетичними виявленнями – у повній відповідності до *неоренесансної двоїстості смислу культури й*



*мистецтва ХХ століття, як заповідав П. Валері в Системі Леонардо да Вінчі стосовно минулого, «прекрасного й жахливого» століття.*

**НАУКОВІ ПРАЦІ, У ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ  
ДИСЕРТАЦІЇ**

*Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за  
напрямом «мистецтвознавство»:*

1. Шевчук І. Г. Хорова творчість К. Стеценка в контексті духовних і жанрово-стильових пошуків української культури початку ХХ ст. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: Міленіум, 2018. Вип. І (10). С. 347–353.
2. Шевчук І. Г. Жанрово-стильові аспекти хорової поеми М. Лисенка «Іван Гус» в контексті української національно-релігійної ідеї. *Музичне мистецтво і культура*. 2018. Вип. 27, кн. 1. С. 28–40.
3. Шевчук І. Г. Специфіка відтворення біблійної тематики в кантаті М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая». *Музичне мистецтво і культура*. 2018. Вип. 27, кн. 2. С. 288–302.
4. Шевчук І. Г. Кантата М. Лисенка «На вічну пам'ять І. Котляревському»: жанровий та духовно-міфологічний контекст. *Музичне мистецтво і культура*. 2019. Вип. 28, кн. 1. С. 89–101.
5. Шевчук І. Г. Кантата К. Стеценка «Шевченкові» у річницю духовних настанов української культури початку ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 30, кн. 2. С. 133–148.

*Стаття у іноземному фаховому періодичному виданні*

6. Шевчук І. Г. Духовно-архетипові аспекти хорової творчості М. Леонтовича // *KELM Knowledge, Education, Law, Management* 2022. Вип. 47, кн. 3. С. 63-68.

**АНОТАЦІЯ**

**Шевчук І.Г. Українська хорова музика в руслі духовно-естетичних  
шукань української культури першої половини ХХ століття.** –  
Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2022.

Дисертацію присвячено дослідженню поетико-інтонаційної унікальності зразків хорової музики України початку ХХ століття в руслі духовно-естетичних пошуків українського Відродження. Архетипові переваги у мислительних операціях і в художньо-мистецьких здобутках України у вигляді антеїзму і софійності детермінували спеціальну довіру до збереження візантійських установлень, які сповідувалися від Т. Шевченка та І. Франка до бойчукізму ХХ століття і які зосередили увагу митців на фольклорних, у тому числі архаїчних його проявах в авторській творчості. Більше того, вони спробували внести той фольклорний присмак у обіход

православної богослужбової ортодоксії, з одного боку (зусилля М. Лентовича та К. Стеценка), а з іншого – наділили фольклорними оздобами скрябінівські принципи (Б. Лятошинський), генетично несумісні з фольклоризмом.

Українське Відродження першої половини ХХ століття суттєво відновило національні устої, що має певні аналогії до англійської, російської, італійської традиції світового творчого обігу. Болісні ривки ідеологічних і творчо-естетичних переваг склали принципово новий пласт фольклористичних ґрунтувань, що вкладали національну співочість в межі глобальної інструменталізації мислення, привнесеного століттям Науково-технічної революції.

**Ключові слова:** хорова музика, музичний стиль, жанр в музиці, українська культура, українське Відродження першої половини ХХ століття, національний стиль в музиці.

## SUMMARY

**Shevchuk I.G. Ukrainian choral music in line with spiritual and aesthetic institutions of Ukrainian culture in the first half of the 20th century.**

– Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

The thesis for the degree of Candidate of Art Criticism (Doctor of Philosophy) in the 025 speciality - “Musical Art”. Odessa National Music Academy named after AV Nezhdanova, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Odesa, 2022.

The thesis is dedicated to the study of the poetic and intonation uniqueness of Ukrainian choral music samples of the specified period in line with the spiritual and aesthetic searches of the Ukrainian Renaissance in the beginning of the 20th century.

Archetypal advantages in thinking operations and in the artistic achievements of Ukraine in the form of atheism and sophistry determined a special trust in the preservation of Byzantine institutions. They were professed with T. Shevchenko and I. Franko to Boychukism of the 20th century and focused the attention of artists on folklore, including its archaic manifestations in the author's work. Moreover, they attempted to introduce that folklore spirit into the Obikhod of liturgical Orthodoxy, on the one hand (efforts of M. Lentovych and K. Stetsenko), and to endow Scriabin's principles with folklore ornaments (B. Lyatoshynskyi), genetically incompatible with folklorism on the other.

The Ukrainian Renaissance of the first half of the 20th century significantly restored the national foundations what has certain analogies to the English, Russian, and Italian traditions of world creative circulation. Painful leaps of ideological and creative-aesthetic preferences formed a fundamentally new layer of folkloristic justifications, which placed the national community within the limits of the global thinking instrumentalization brought by the age of the Scientific and Technical Revolution.

**Keywords:** choral music, musical style, genre in music, Ukrainian culture, Ukrainian Renaissance of the first half of the 20th century, national style in music.

Підписано до друку 19.12.2022 р.  
Обсяг 0.9 авт.арк. Формат 60x90/16  
Тираж 100 прим. Папір друкарський. Різографія.  
Надруковано з готового оригінал-макету.  
Інформаційно-видавничий центр ПНПУ ім.К.Д.Ушинського  
65091, м.Одеса, вул.Старопортофранківська, 26  
тел. (8-048) 732-18-84