

Національна академія наук України  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА  
КУЛЬТУРА ПЕРШОЇ  
ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ  
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ  
КОНТЕКСТІ:  
НОВІ ПОГЛЯДИ, МАТЕРІАЛИ

Колективна монографія

*Книга 2*

Київ  
Видавництво ІМФЕ  
2024

УДК 78.01:008](477:4)„190/193”

У-45

**Головна редакторка – Ганна СКРИПНИК**  
**Відповідальна редакторка – Олена НЕМКОВИЧ**  
**Відповідальна секретарка – Ірина БОГДАНОВА-ДАШАК**

#### **Рецензенти**

Ігор ЮДКІН – доктор мистецтвознавства,  
член-кореспондент НАМ України  
Олександра САМОЙЛЕНКО – докторка мистецтвознавства, професорка  
Оксана АЛЕКСАНДРОВА – докторка мистецтвознавства, професорка  
Олена ШЕВЧУК – кандидатка мистецтвознавства, професорка

У-45 **Українська музична культура першої третини ХХ століття в європейському контексті: нові погляди, матеріали : колективна монографія. Книга 2 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2024. 272 с.: іл.**  
ISBN 978-617-14-0305-5

У монографії переосмислено і значно доповнено наявні в узагальнюючих музично-історичних працях попередніх десятиліть відомості, що стосуються вітчизняної музичної культури першої третини ХХ ст. – доби українізації, що утверджувалася в складній взаємодії різноспрямованих тенденцій. У видання введено нові тематичні розділи, зокрема щодо балетного театру в його взаємодії зі стильовими течіями, що розвивалися в той час у світовій хореографії, музичного українознавства як міждисциплінарного наукового напрямку, богослужбового співу, дискографії української музики, маловідомих широкому загалу музикознавців персоналій діячів національної музичної культури тощо. У висвітленні матеріалу відображено властивий зазначеному періоду плюралізм наукових, філософських, естетико-стильових засад, діалог світоглядних парадигм, притаманних ХІХ і ХХ ст., динаміку змін у науковій і художній творчості впродовж обраного для аналізу хронологічного відтинку.

Видання призначене для фахівців-музикантів і широкої культурної громадськості в Україні та за кордоном, може бути використано також у фаховій освітній діяльності, у ЗМІ для популяризації українських музичних здобутків.

*Затверджено вченою радою Інституту мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
(протокол № 11 від 01.10.2024)*

ISBN 978-617-14-0305-5

© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2024

# ЗМІСТ

## Частина III

### **Жанрова специфіка музичної творчості та звукозапис як проєкція різноспрямованих соціокультурних тенденцій**

#### **Розділ 8**

*Гордійчук Микола, Кушнірук Ольга*

Становлення української композиторської школи в галузі симфонічної музики .....376

#### **Розділ 9**

*Костюк Олександр, Клиш Віктор, Кушнірук Ольга*

Українська фортепіанна музика в полістильових тенденціях першої третини ХХ століття ..... 409

#### **Розділ 10**

*Кузик Валентина, Фільц Богдана*

Обробки народних пісень для голосу з інструментальним супроводом. Жанрово-стильова еволюція від фольклорного джерела до солоспіву .....461

#### **Розділ 11**

*Азарова Антоніна*

З історії українського грамзапису (1920-ті роки) .....505

Частина IV  
**Традиції хорової творчості  
в колізіях смислового поля культури**

**Розділ 12**

*Летичевська Оксана*

Хорова творчість першої третини ХХ століття:  
тенденції розвитку, постаті, здобутки .....520

**Розділ 13**

*Гамкало Іван-Ярослав*

Олександр Брижаха – хоровий диригент  
і музично-громадський діяч: доля митця  
в період Великого терору .....549

**Розділ 14**

*Прилепа Олеся*

Уставний богослужбовий спів Києво-Печерської лаври  
першої третини ХХ століття: тяглість багатівікової  
традиції .....564

Бібліографія .....608

Частина ІІІ

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА  
МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ  
ТА ЗВУКОЗАПИС  
ЯК ПРОЄКЦІЯ  
РІЗНОСПРЯМОВАНИХ  
СОЦІОКУЛЬТУРНИХ  
ТЕНДЕНЦІЙ

## Розділ 8

*Микола Гордійчук,  
Ольга Кушнірук*

### СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ В ГАЛУЗІ СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ

Шлях розвитку української симфонічної музики в першій третині ХХ ст. відображає досить складні й контроверсійні процеси, що безпосередньо були спричинені історичним і політичним контекстом, різним на Наддніпрянщині та в Західній Україні. У його річищі відбувалося формування української модерної нації (Ярослав Грицак <sup>1</sup>) з її політичними та культурницькими амбіціями, що результувало досягненням короткочасної спроби державності та яскравими здобутками літератури й мистецтва 1920-х років. Як помітно із часової перспективи, виборювання національної ідеї в музиці когортаю українських митців на чолі з Миколою Лисенком посіло засадничі позиції в цьому процесі. Тому цілком зрозуміло, чому воно відіграло пасіонарну роль, було підхоплене його молодшими колегами, об'єднуючи представників обох регіонів українських земель спільним омріяним бажанням творити українське мистецтво.

---

<sup>1</sup> Грицак Я. Нарис історії України: формування модерної української нації ХІХ–ХХ ст. Київ : Генеза, 1996. 249 с.

Процеси професіоналізації музичного життя (у її числі, формування феномена української композиторської школи) залежали від ситуації перебування України у складі інших країн, здобуття композиторами освіти в Європі та російських центрах – Петербурзі, Москві. Тому становлення національного музичного репертуару, з-поміж його і симфонічного, відбувалося під впливом різних композиторських шкіл, особливо російської. Це позначилося й на тематиці творів, і на музичній стилістиці. Як зазначав Микола Грінченко, «вихованість в сфері російської культури, її величезні впливи й особливо впливи музичні ще довго будуть висіти тяжким гальмом над українським музикою, ще довго будуть сковувати його творчі пориви, і треба великого генія-художника, щоб перемогти ці впливи, треба великого творчого духу, у якого б природний музичний творчий геній, геній національний, поборов би, переміг всі ті сторонні наверствовання, прищеплені іншою культурою. І здається, що це діло слідуючих поколінь, які будуть виховуватись в іншій атмосфері, в іншому культурному оточенні, що більш сприятиме, нормальному розвитку своєї музики»<sup>2</sup>.

Крім цього, на розвиток симфонічної музики суттєво вплинула мистецька течія академізму, у якій «високий рівень техніки, професійна майстерність поєднувалися з дотриманням сталих нормативів минулого»<sup>3</sup>. Зазначена течія постала як перший етап утвердження української композиторської школи. З-поміж композиторів, для кого це було важливим, Анатолій Калениченко називає Рейнгольда Глієра, Станіслава Людкевича, а також Фелікса Блюменфельда, Василя Золотарьова, Вітольда Малішевського та Федора Якименка, що працювали

---

<sup>2</sup> Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. С. 254.

<sup>3</sup> Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2009. Вип. 9. С. 110.

тоді в Петербурзі, частково Григорія Любомирського, Івана Рачинського, Василя Рожаліна, Миколу Тутковського <sup>4</sup>.

Жанрова палітра <sup>5</sup> доробку українських композиторів для симфонічного оркестру в 1900–1920 роках представлена симфоніями <sup>6</sup>, симфонією з хором (Сергій Бугославський), симфонічними поемами <sup>7</sup>, симфонічними картинами <sup>8</sup>, рапсодіями (Василь Барвінський, Віктор Дембський, Йосип Прибик, Лев Штейнберг, Семен Штейнберг), увертюрами <sup>9</sup> та фанта-

---

<sup>4</sup> Там само.

<sup>5</sup> Запропонований перелік творів укладено на основі довідника «Композитори України та української діаспори» А. Мухи (Київ, 2004).

<sup>6</sup> Ф. Блюменфельд, Олександр Горілий, Григорій Гриневич, Володимир Грудин, В. Дембський, Володимир Йориш, Григорій Козаченко, Валентин Костенко, Г. Любомирський, Борис Лятошинський, В. Малішевський, Порфи́рій Молчанов, Василь Овчаренко, Сергій Орлов, Й. Прибик, Володимир Пухальський, І. Рачинський, Лев Ревуцький, Євген Риб, Іван Руденко, Олексій Рябов, Павло Сениця, Михайло Скорульський, Адам Солтис, Ян-Батист Ступка, М. Тутковський, Володимир Фемеліди, Микола Фоменко, Віктор Чечотт, Василь Штайгер, Лев Штейнберг, Семен Штейнберг, Яків Яциневич.

<sup>7</sup> Олексій Арнаутов, Ігор Белза, Оттомар Берндт, Микола Бойченко, Валентин Борисов, Сергій Борткевич, Олександр Виноградський, Федір (Богуміл) Воячек, Михайло Гайворонський, Р. Глієр, Костянтин Горський, Григорій Драненко, Зиновій Лисько, С. Людкевич, Володимир Оголевець, Олександр Радченко, Семен Тишкевич-Азважинський, Стефанія Туркевич, Степан Фенцик, М. Фоменко, Микола Шипович, Л. Штейнберг, Ф. Якименко, Борис Яновський, Ярослав Ярославенко.

<sup>8</sup> Григорій Алчевський, Богдан Вахнянин, Й. Прибик, Є. Риб, Євген Форостина, В. Чечотт, М. Шипович, Л. Штейнберг.

<sup>9</sup> С. Богатирьов, М. Бойченко, Михайло Вериківський, Григорій Верьовка, Ф. Воячек, В. Дембський, Г. Драненко, Сергій Жданов, Л. Лісовський, Б. Лятошинський, «Весела увертюра» В. Малішевського, Євсевій Мандичевський, «Доріан Грей» Миколи Недзведського, Микола Радзієвський, увертюра-фантазія на українські на-



зіями (Дмитро Ахшарумов, Сергій Борткевич, Григорій Драненко, «Метелики» Олександра Немировського), сюїтами <sup>10</sup>, варіаціями (Дмитро Ахшарумов, Семен Богатирьов, Олександр Виноградський), скерцо <sup>11</sup>, п'єсами <sup>12</sup>.

З'явилися перші твори для струнного оркестру – «Смерть комара» Костянтина Богуславського, Похоронний марш Романа Ганінчака, Жалобний марш Г. Драненка, «Думка» Леоніда Лісовського, Елегія, Східні танці Григорія Любомирського, Танець на українську народну тему С. Людкевича, «Камінка» – в'язанка народних пісень Є. Форостини.

---

родні теми О. Радченка, П. Сениця, М. Скорульський, А. Солтис, М. Тутковський, Ф. Якименко.

<sup>10</sup> Д. Ахшарумов, С. Борткевич, Сергій Бугославський, М. Вериківський, Г. Верьовка, Микола Вілінський, В. Грудин, О. Дашевський, С. Жданов, Г. Козаченко, Пилип Козицький, Микола Колеса, Микола Коляда, В. Костенко, З. Лисько, Юлій Мейтус, Леонід Ніколаєв, В. Овчаренко, В. Оголевець, Павло Печеніга-Углицький, Наум Пруслін, І. Рачинський, Всеволод Рибальченко, Володимир Сокальський, В. Фемеліди, М. Фоменко, Євген Цимбалістий, Е. Черкаський, В. Чечотт, Л. Штейнберг, С. Штейнберг.

<sup>11</sup>Ф. Блюменфельд, О. Дашевський, «Навесні» Л. Лісовського, П. Молчанов, Н. Пруслін, «Екзотичне скерцо» В. Фемеліди, «*Quasi scherzo*» Костянтина Шиповича, «Фантастичне скерцо» Ф. Якименка.

<sup>12</sup> Велика коломийка Порфирія Бажанського, Веснянка, Інтермедія Г. Верьовки, Алегро, Вальс М. Гайворонського, Пісня П. Козицького, Український марш Михайла Коссака, Полонез Нестора Нижанківського, Траурний марш, Полонез, Козачок, П'ять українських народних пісень П. Печеніги-Углицького, прелюдія «*Un rose di Saint-Saëns*» Л. Лісовського, Східний танець В. Пухальського, Легенда, Урочистий марш, «Танець чортів» О. Радченка, Інтермецо В. Рожаліна, Елегія А. Солтиса, Східний танок С. Тишкевича-Азвжинського, Український танок Павла Толстякова, Марш М. Фоменка, 2 Іспанські танці Е. Черкаського, Урочистий марш В. Чечотта, Інтермецо на українські народні теми Б. Яновського, «Фантастичний марш», «Жартівливий марш» Б. Лятошинського.

З наведеного переліку симфонічної музики складається панорама її жанрового наповнення: це близько пів сотні симфоній, чотири десятки сюїт, тридцять симфонічних поем і понад два десятки увертюр, близько десяти симфонічних картин і скерцо, по кілька рапсодій, фантазій, варіаційних циклів, кілька десятків п'єс. Як помітно, найпоширенішими виявилися жанри симфонії, сюїти, симфонічної поеми та увертюри. (Див. вклейку, с. I).

З-поміж перших митців-симфоністів початку ХХ ст. важливий внесок здійснив уродженець Полтавщини **Павло Сениця** (1879–1960), чий творчий спадок до сьогодні продовжує залишатися ще належно не поцінованим <sup>13</sup>, від 1930-х років він, по суті, замовчувався через конфлікт із Пилипом Козицьким <sup>14</sup>. Талант митця викликав позитивні відгуки сучасників <sup>15</sup>, зокрема Миколи Грінченка: «...Ми можемо вважати Сеницю за найбільш серйозного зо всієї групи композиторів післялисенківського періоду. <...> Йому знайомі найсміливіші комбінації модерної музики, а добре знання її законів, консерваторське студіювання її форм, природний компо-

---

<sup>13</sup> Першою спробою повернення його доробку було відзначення 75-річного ювілею митця в Києві (28 березня 1955 р., Клуб письменників), де з доповіддю про нього виступив Микола Гордійчук, а фортепіанний варіант Другої симфонії виконав Р. Гіндін. Згодом було опубліковано нарис М. Михайлова (Київ, 1965), монографію Г. Каневської та В. Виткалова (Рівне, 1999). Друга симфонія прозвучала 28 серпня 2019 року на фестивалі Ukrainian Festival Orchestra п/к Івана Остаповича (с. Годовиці Львівської обл.).

<sup>14</sup> Детальніше про його обставини див.: Чепіль О. «Persona incognita» Павло Іванович Сениця (1879–1960). *Естетика і етика педагогічної дії*. 2015. Вип. 12. С. 137–147.

<sup>15</sup> Підгорецький Б. П. Сениця і його твори. *Шлях*. 1917. № 1; Я. Юрмас. Композитор П. Сениця. *Глобус*. 1929. № 21; Костенко В. Творчість П. Сениці (до 25-річчя композиторської діяльності). *Критика*. 1929. № 11.

зиторський хист дають можливість П. Сениці вживати всіх сучасних засобів музичних, виразні мотиви національності зберігають індивідуальність Сениці... ставлять його осторонь від того еkleктизму, що помічаємо у його сучасників»<sup>16</sup>.

Протягом 1905–1914 років П. Сениця написав дві симфонії, увертюру, Думку «Татарський полон». Незважаючи на своє композиторське формування в Московській консерваторії та діяльність у російській столиці, П. Сениця завжди позиціонував свою належність лише до української культури. Це підтверджується й використанням для камерно-вокальних творів поезій українських поетів, і характером мелодики, інтонаційно зануреної в рідні фольклорні джерела, активним збиранням та вивченням фольклору, і, зрештою, наміром повернутися на батьківщину, який, на жаль, не здійснився.

Звернення Сениці до симфонічної музики було спричинене революційними подіями 1905 року, участю в студентському страйку консерваторців, захопленістю поезією Тараса Шевченка, особливо її бунтарськими мотивами. Написана в роки навчання, Перша симфонія *Фа мажор* ор. 2, № 3 (1905) відобразила безпосередні враження свідка й учасника вируючих подій, що охопили суспільство. На думку Галини Каневської, це – «просякнутий гуманістичним пафосом, глибоко національний твір, що своїм підґрунтям має фольклорні витоки»<sup>17</sup>. Лірична за характером симфонія засвідчила намагання молодого композитора освоїти 4-частинну циклічну форму (*Allegro – Adagio – Scherzo – Allegro brillante*). Помітною рисою тематизму твору стало застосування прийомів народної пісенності – ладової перемінності, гамоподібних ланок зі спіранням на V ст. В оркеструванні простежується імітація хорового співу через упроваджен-

---

<sup>16</sup> Грінченко М. Історія української музики. Київ, 1921. С. 256–259.

<sup>17</sup> Каневська Г., Виткалов В. Павло Іванович Сениця. Життєвий і творчий шлях музиканта. Рівне : Волинські обереги, 1999. С. 204.

ня перегукування оркестрових груп. Симфонія прозвучала лише раз, у студентському концерті в Московській консерваторії 25 листопада 1907 року. Пізніше, оцінюючи авторську манеру П. Сениці, про твір прихильно відгукнувся Антін Рудницький: «Музична мова Сениці – великий крок уперед порівняно з Лисенком. Інколи вона несподівана сміливими гармоніями і стилем, передусім інструментальних творів, дуже зближена до новітнього періоду української музики. Інструментація його симфонічних творів, дарма що взорована на відомій манері російських композиторів на переломі нашого століття, все таки, як рівняти її до раніших українських творів того роду, компетентна й навіть місцями оригінальна у звучанні. Прикладом цього є «Танок» (1-ша Симфонія)»<sup>18</sup>.

Наступний твір, «сплав стриманої епічності з експресивною напругою»<sup>19</sup>, – п'єсу «Татарський полон» ор. 2, № 4 (1905) – у жанровому аспекті П. Сениця визначив як «малоросійську думку». Звернувшись до історичної тематики Козацької доби з її ідеєю національно-визвольної боротьби, композитор провів аналогію із сучасними йому буремними часами. У написаній у простій тричастинній формі п'єси протиставляються образи поневоленого народу і ворогів. Для характеристики народу П. Сениця цитує історичну пісню «Зажурилась Україна», яка в ході драматургії зазнає модифікацій, виокремлення мотивів для створення різних настроїв – роздуму, протесту і боротьби, а в кодї навіть спричиняє появу спорідненої з нею нової авторської теми. Представників ворожого табору композитор змалював гротескно, остинатною ритмоформулою у фаготів, валторн і труб та дисонуючими співзвуччями. У творі, як стверджує Г. Каневська, «новаторство П. Сениці полягає в тому, що він звернувся до епічного жанру народної

---

<sup>18</sup> Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. С. 193.

<sup>19</sup> Там само. С. 216.

музики як до джерела образного та інтонаційного збагачення власної лексики»<sup>20</sup>.

Так само надихаючись думками про історію рідного народу і під враженнями суперечливої навколишньої дійсності, П. Сениця написав Другу симфонію Ре мажор *op.* 10, № 10 (1912–1914)<sup>21</sup>, назвавши її «Де-не-де тополі» за рядком обраного за епіграф вірша Миколи Філянського, одного з його улюблених авторів:

Де-не-де дальнії тополі  
Ще мріли соннії край поля  
І тихий гомін від ланів  
До мене ласкою летів.  
Туман над лугом розстилався  
Колосся, квіти пеленав.  
Десть журавель скрипів, схилявся,  
Чабан отару напував.  
Дві чайки з поля прилетіли  
І над хрестом високим сіли,  
І знову, скиглячи, знялись,  
І, завернувшись на хвилину,  
На степ широкий подались.

Зображений поетом пасторальний пейзаж постав лише спонукою творчого задуму композитора, прагненням, полинувши думкою до України, відтворити свої передчуття кардинальних змін у суспільстві.

У драматургії тричастинного циклу твору (написаного для потрійного складу оркестру), перша частина – *Adagio*,

---

<sup>20</sup> Каневська Г., Виткалов В. Павло Іванович Сениця. Життєвий і творчий шлях музиканта. С. 217.

<sup>21</sup> Прем'єра клавірної версії відбулася 12 червня 1923 року в Празі, оркестрової – 3 травня 1925 року в Харкові на першому симфонічному концерті української музики під орудою Л. Штейнберга, організованому місцевою філією Музичного товариства ім. М. Леонтовича, пізніше нею там диригував А. Рудницький (1928).

виконуючи роль вступу, змальовує образ батьківщини та духовної величі її народу. Вона багатотемна, лірико-епічного характеру, написана у складній двочастинній формі. «У змісті моєї симфонії слід розрізняти момент зусиль і боротьби (II частина) та момент перемоги з образом тих, хто переміг (III частина), а першу частину (Адажіо) слід вважати вступом, хоча за своїми розмірами, формою музичного матеріалу, складу тематики вона виходить за межі. <...> Рух, страждання, сум пригнічених, повстання, боротьба, жертви революції, голосіння жінок над полеглими в бою, знову піднесення і напруга подальшого руху – ось приблизно в загальних рисах зміст Другої частини, а наближення революційних військ, які супроводжують народні маси, – є знову ж таки в загальних рисах змістом, сутністю Третьої частини. <...> Лейтмотив досить грізного характеру, що час від часу з'являється поміж окремими частинами твору, дає можливість намалювати героя, якому набридла банальність сучасного життя. <...> Інколи у вигляді окремих вигуків, інколи за допомогою зневажливого сміху, він розвінчує його. Про невдоволення героя оточуючим середовищем, його тяжіння до інтересів простого і рідного народу йде мова у побічній і додатковій партіях Другої частини симфонії»<sup>22</sup>. Це розширене пояснення було зумовлене неправильним сприйняттям (очевидно, Валентином Костенком), художнього змісту цього твору.

Друга й третя частини написані в сонатній формі. У другій частині головна партія викладена у простій тричастинній формі, цікаво, що композитор уводить до неї автоцитату з романсу «Гукайте їх» (сл. М. Філянського, 1909) з метою відтворити ідею заклику до боротьби. Після контрастної побічної партії, у якій відчутні інтонаційні пере-

---

<sup>22</sup> Лист П. Сениці до В. Костенка. 1929. Жовтень. Цит. за: Каневська Г., Виткалов В. Павло Іванович Сениця. Життєвий і творчий шлях музиканта. С. 221–222.

гуки і з головною партією, і з першою частиною, уводиться тема фатуму. Розробку засновано на темі головної партії з чотирма хвилями розвитку, на третій хвилі виринає нова тема саркастичного характеру, протидіючи елементу головної партії. Завершення розробки уособлює стан спустошеності після битви. Незвичайним є тональне вирішення репризи: головна партія звучить у до мінорі, побічна – у тональності субдомінанти. У кодї застосовано одночасно обернення й розширення теми головної партії, утілено радісні відчуття перемоги.

Третя частина також написана в сонатній формі, проте їй властиві жанрово-танцювальні та епічні образи.

Як зазначила Г. Каневська, твір П. Сениці став «актуальним патріотичним й глибоко-народним симфонічним полотном»<sup>23</sup> і першою друкованою українською симфонією до 1917 року<sup>24</sup>.

Прикметним твором з огляду становлення національної ідентичності постала «Українська рапсодія» (1911) **Василя Барвінського**, написана під час навчання композитора в Празі. У 1914 році вона здобула першу премію на конкурсі симфонічних творів, оголошеному Музичним товариством ім. М. Лисенка у Львові до відзначення 100-річчя від дня народження Тараса Шевченка. У ній як теми використано мелодії народних пісень «Тече річка бережками» і «Максим козак Залізняк», що в останньому розділі твору активно взаємодіють між собою. Структурно твір спирається на принцип національного різновиду жанру рапсодії («думка – шумка»). Повільний темп (*Andante molto sostenuto*), спокійне експонування розповідної за характером першої теми (композитор використав лише перше речення народної пісні) дає підстави тлумачити її як «думку». Контрастна їй тема – жвава, коло-

---

<sup>23</sup> Каневська Г., Виткалов В. Павло Іванович Сениця. Життєвий і творчий шлях музиканта. С. 233.

<sup>24</sup> Там само. С. 236.

мийкова <sup>25</sup> за структурою, мажорна за нахилом, що має чітко окреслений танцювальний характер, – відіграє роль «шумки».

Дослідники відзначають симфонічні риси твору, що проявилися в активному переінтонуванні матеріалу, у зміні характеру тем, послідовній та одночасній їх взаємодії, синтезі початкових інтонацій обох тем наприкінці твору як якісному результату усього розвитку, ладотональній драматургії <sup>26</sup>.

Прем'єра твору прозвучала у Відні (1914), згодом його почули в Празі (1920), Києві, Харкові (15 жовтня 1928 р., диригував Антін Рудницький), пізніше у Львові (під орудою С. Людкевича) <sup>27</sup>. Про виконання твору в 1938 році під керівництвом Ігнаца Ноймарка зберігся відгук Нестора Нижанківського: «На перше місце вибилась “Українська рапсодія” Василя Барвінського і то не тільки кольоритом – але й своєю композиторською “роботою”, яка вказувала відразу на сучасника не тільки визброєного всіми надбаннями минувшини – але доведеними до “нині”. Зокрема цінним робить цей твір ужиття майже незмінених народніх українських пісень, як тематичного матеріалу. Виконання рапсодії Ноймарком тре-

---

<sup>25</sup> Перше втілення симфонізованого трактування коломийки здійснив С. Людкевич у «Симфонічному танці» (1906). Як зазначила Ірина Зінків, «у серединному розділі другої частини п'єси (соль мінор, 2/4), коломийкову тему він оточує двома метелицями та подає зі скороченням найгнучкішої шестискладової групи до п'яти ритмоодиниць» (див.: Зінків І. Трансформація одного ритмічного архетипу у творчості Станіслава Людкевича: до становлення раннього стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. 2019. Вип. 126. С. 19).

<sup>26</sup> Калениченко А., Терещенко А. Симфонічна музика. *Історія української музики*. 1990. Т. 3 : Кінець XIX – початок XX ст. С. 195.

<sup>27</sup> Барвінський В. Коментований список творів. *Барвінський В. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / упоряд. В. Грабовський. Дрогобич : Коло, 2004. С. 143.*



ба вважати задовільним, якщо зважити, що саме тут відбився брак деяких інструментів в оркестрі, що однак зумів Ноймарк відповідно “полатати”. Може здалось би, було більше видвинути співність деяких місць, головню початку, але в тій концепції виконання, що її собі поставив Ноймарк, воно остаточно не разило. Успіх був великий. Публіка не переставала “бити браво”, поки хронічно архискромний автор не появився на естраді»<sup>28</sup>.

Спробою омислення фольклорних джерел засобами симфонічної музики було звернення композиторів до жанру сюїти. Одним із перших вдалих творів зазначеного жанру стала сюїта «Веснянки» (1924) **Михайла Вериківського**<sup>29</sup>. Вона складається з п'яти частин, в основі кожної з яких лежить мелодія конкретної народної пісні. Перша частина «Заспів» сприймається як своєрідний вступ-заклик до свята весни (мелодія «Із-за гори чорная хмара») і варіаційним розгортанням теми, нагадуючи хорові обробки народних пісень. Друга частина – «Молода» (мелодія «Царівно, ми твої гості») – жвавого, танцювального характеру, який підкреслено застосуванням синкоп.

Для розвитку музичного матеріалу також характерна своєрідна варіаційність, прикметна зміною супроводу при щоразу незмінній мелодії. Ліричним центром сюїти є третя частина («Ягілочка»), написана на основі мелодії веснянки «А Гіла-Гілочка, Ягеллова дочка». Архаїчний колорит четвертої частини – «Ой весна, весна-весниця», що, як і попередня, названа за веснянкою, – зумовлено колоритністю лідійського

---

<sup>28</sup> Нениж. [Нестор Нижанківський]. X Симфонічний концерт. *Українські вісти*. 1938. Чис. 90 (716). С. 4.

<sup>29</sup> Прем'єра твору прозвучала в одному концерті з Другою симфонією П. Сениці 3 травня 1925 року в Харкові під орудою Л. Штейнберга. Твір було записано на грамплатівку фірми «Мелодія» симфонічним оркестром Українського радіо, диригент П. Григоров (Д 22315–16, 1968).

ладу з примітним першим тритоном, властивого наспіву. Ос-  
тання частина сюїти – «Зелений шум» – запальний гуртовий  
народний танок.

Відштовхуючись від звичного для української музики  
жанру обробок народних пісень, Вериківський нерідко тлу-  
мачив групи оркестру як хорові партії. Звідси компактність  
звучання, відсутність тембрових розгалужень.

Виразне спрямування на втілення національної тема-  
тики, зокрема гуцульського фольклору, спостерігається в  
«Українській сюїті» (1928) *Миколи Колесси*<sup>30</sup>, написаній у  
студентські роки митця в Празькій консерваторії. Твір був  
позитивно сприйнятий сучасниками, зокрема Олександром  
Глазуновим. Сюїта складається і чотирьох частин – Прелюд  
(*Andante con moto*), Скерцо (*Presto feroce*), Ноктюрн, Ко-  
ломийка. На думку Софії Бедакової, у творі «гуцульський  
фольклор набуває значення провідної інтонації щодо тема-  
тизму, логіки побудови твору, принципів розвитку музичної  
думки, інструментовки»<sup>31</sup>.

Невелика за обсягом Прелюдія, що написана у тричастин-  
ній формі, заснована на наспівній ліричній темі, яка нагадує  
народні зразки такого характеру. Вона викладена у струнних  
із застосуванням підголоскового фактурного оформлення,  
що постане більш насиченим у репрізі частини.

Запальний, танцювальний настрій втілено в Скерцо, де  
підкреслене акцентування, синкопи в поєднанні з гуцуль-  
ським ладом конкретизують асоціацію з арканом. У середньо-  
му розділі контраст досягається уведенням соло англійського

---

<sup>30</sup> Твір було записано на платівку фірми «Мелодія» Львівським  
симфонічним оркестром під керівництвом автора (С 10 06623–4,  
1976).

<sup>31</sup> Бедакова С. Художньо-естетичні здобутки «Празької школи»  
в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини  
кінця ХІХ – першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд.  
мист-ва. Київ, 2006. С. 13.

ріжка та гобою, що імітують награвання народного скрипала (мелізматика, репетитивність).

У Ноктюрні композитор спрямував увагу на досягнення колористичних ефектів звукопису, з певними впливами імпресіонізму. Завдяки застосуванню ознак різних ладів та гармонічних послідовностей з квінтами та тритонами музична тканина набуває вишуканих барв у звучанні. Стефанія Павлишин зауважила, що Колесса навіть імітує трембітові перегуки в партії валторн<sup>32</sup> наприкінці частини.

Залучення коломийки як частини оркестрової сюїти було здійснено Колессою в українській симфонічній музиці вперше. У складній тричастинній формі фіналу основна тема, що проводиться в партії скрипки, заснована на особливостях гуцульського ладу й містить ходи на квінту. Спокійніша за настроєм тема середини завдяки мелізматичі також надає музиці автентичного колориту. Інтенсивність розвитку досягається за допомогою методу тембрального зіставлення теми. «Коломийка як заключний розділ “Української сюїти” увиразнює драматургію циклу, виступає яскравою смисловою та емоційною кульмінацією, утверджуючи національний колорит твору»<sup>33</sup>.

Одним із напрямів у становленні національної характерності симфонічної музики постає звернення композиторів до творів української літератури<sup>34</sup>. Наприклад, у зазначений період **Станіслав Людкевич** (див. вклейку, с. І) написав «Ме-

---

<sup>32</sup> Павлишин С. Симфонічна творчість. *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог* : зб. ст. / упоряд. та ред. Я. Якуб'яка. Львів : ВМІ ім. М. Лисенка, 1996. С. 45.

<sup>33</sup> Данилець В. Гуцульська тематика і фольклор у творчості Миколи Колесси. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. Вип. 33. С. 378.

<sup>34</sup> Відомо, що Р. Глієр у зазначений період звертався до поезії Т. Шевченка, створивши симфонічні поеми «Тризна» (1911–1915) та з участю читця «Подражаніє Іезекїїлю» (1919, тоді ж і прозвучала, ноти втрачено), музику (одночасно з К. Стеценком та Н. Прусліним) до спектаклю Леся Курбаса за поемою «Гайдамаки» (1921, ноти втрачено).

ланхолійний вальс» (1917) за широковідомою однойменною новелою Ольги Кобилянської. Початково задум було втілено у версії для фортепіано в 4 руки перед від'їздом композитора з Перовська; прем'єра відбулася в 1921 році. Наступного року композитор здійснив його транскрипції для фортепіанного квінтету та для симфонічного оркестру. Є відомості про запис транскрипції для фортепіанного квінтету за участю львівських виконавців (Михайло Брандорф, Олександра Деркач, А. Голь, Вадимдберг Стеценко, Петро Пшеничка)<sup>35</sup>. Твір залишається в рукопису, виконувався дуже рідко<sup>36</sup>.

Іншим прикладом звернення С. Людкевича до української літератури постала симфонічна поема «Каменярі» (1925) за віршем Івана Франка з участю (*ad libitum*) чоловічого хору – «конкретизація символічного образу каменярів як борців за свободу і національну незалежність народу»<sup>37</sup>. Твір синтезує риси сонатності й тричастинності. У тематизмі поеми композитор використав мелодії популярних, революційного спрямування пісень – «Не пора!» (сл. І. Франка) і російської народної «Дубиноньки»<sup>38</sup> (записаної від Миколи Левицького, «батька артільників»<sup>39</sup>). За словами Зеновії Штундер, вико-

---

<sup>35</sup> Дика Н. Камерний простір Лесі Деркач. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. Чис. 1. С. 94.

<sup>36</sup> Початкову версію для 4-ручного виконання було репрезентовано в рамках «ЛюдкевичФесту» 12 вересня 2017 року у Львові (Петро Довгань, Наталя Зубко).

<sup>37</sup> Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. Т. 2. С. 573.

<sup>38</sup> Ця пісня набула популярності в часи революційних подій 1905 року, «була піснею робітничої артілі, поширеною в Росії і на сході України» (див.: Людкевич С. С. 573).

<sup>39</sup> Левицький Микола Васильович – *Артільний Батько* (1859–1936) – громадський діяч і кооператор, найвідоміший представник ліберального народництва в Україні, організатор кооперативного руху, публіцист.

ристання останньої мелодії «композитор пояснював тим, що вона була піснею збірного труду і зусилля, він, мабуть, бачив деяку схожість між каменярами Франка і робітниками артілі. Крім того, пісня відповідала йому своєю ритмікою»<sup>40</sup>.

Відповідно до літературного першоджерела «Каменярі» поділяються на два підрозділи. Перший – розлогий вступ, де «повзучий» виклад, перевага низьких регістрів і темних оркестрових барв передають настрої «царства тьми», скутої волі, гнітючої приреченості. Проте С. Людкевич оминув почуття затаєної тривоги, що проступає між рядками вірша, не показав масового поривання, чим позначені початкові строфи. Тут зароджується й поступово накреслюється основний музичний образ поеми – «Не пора!». Мелодія не просто цитується; у ній знайдено найприкметніші інтонаційні елементи; спрямовано їх на конкретизоване відтворення задуму. Наспів звучить у вигляді хоралу мідних духових, розмірений величний хід якого переривають бурхливі сплески оркестру. У розробці, що ілюструє працю каменярів, у виклад органічно вписуються мотиви «Дубиньки» в партії дерев'яних духових (а згодом потужніше у валторн і тромбонів), поява якої зумовлена необхідністю розрядити напружені пунктири, властиві мелодії теми «Не пора!». Вона стала образом волі й народної боротьби, її проведення в репрізі увиразнюється залученням чоловічого хорового унісону (прийом, що нагадує фінал Дев'ятої симфонії Бетховена) та зміною початкової тональності соль мінор на однойменну Соль мажор.

Серед програмних творів починають з'являтися композиції на історичну тематику. З-поміж них уже згадана п'єса «Татарський полон» П. Сениці, а також симфонічна картина-балет «Запорожці» *op.* 64 *F-dur* (1921) **Рейнгольда Глієра**. Прем'єра (оркестрова) відбулася під орудою автора 23 серпня 1925 року в Кисловодську, справивши позитивне враження

---

<sup>40</sup> Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. С. 573.

на слухачів. Дмитро Ревуцький, зокрема, зазначав: «...талановитий музикант одкрив нову сторінку своєї творчості і показав велику здібність до музичного юмору... й високу техніку досвідченого оркестрового музиканта»<sup>41</sup>. Твір був записаний на платівку фірми «Мелодія» в 1976 році симфонічним оркестром під орудою Натана Рахліна (М10–39547).

Програма твору пов'язана зі змалюванням відомого історичного епізоду із XVII ст., як запорізькі козаки за часів кошового отамана Івана Сірка глузливіми посланнями відповідали на грізну грамоту турецького султана Магомета IV, який хотів підкорити їх своїй владі<sup>42</sup>. Драматургія твору сформована на послідовній зміні чотирьох розділів. За авторським поясненням, це – «Вступ», «Написання і читання листа», «Сцена реготу», «Танці і загальні веселощі». «Емоційно-образний розвиток музики йде від могутнього і суворого, епічного звучання, що втілює образ вільного козацтва через епізоди народної скорботи й мужньої готовності до боротьби, до картини підйому народного духу – сцени сміху, танців і загальних веселощів і через неї до святкового, оптимістичного фіналу»<sup>43</sup>.

Український фольклор знайшов непоодиноким відбиток у деяких творах Р. Глієра. Зокрема, у «Запорожцях» використано мелодії пісень «З того часу, як женився» та «Засвістали козаченьки», ритміка козачка та гопака.

---

<sup>41</sup> Ревуцький Д. Новий твір української інструментальної музики. *Музика*. 1925. № 7–8. С. 303.

<sup>42</sup> У деяких джерелах за програмну основу твору подається широко відоме живописне полотно «Запорожці пишуть листа турецькому султану» Іллі Рєпіна (1880–1891, один варіант зберігається в російському музеї Санкт-Петербурга, рф, другий – у Харківському державному музеї образотворчого мистецтва) І. Рєпіна.

<sup>43</sup> Єськова М. Лист козаків турецькому султану в музичних версіях Р. Глієра та Д. Шостаковича. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. 2014. Вип. 32. С. 243.

Симфонічність мислення композитора проявилася у застосуванні «лейтінтонації» козаків, яка неодноразово вплітається в матеріал партитури, тим самим сприяючи його цілісності. Скажімо, у другому розділі вона поєднана з інтонаційністю думного характеру, змальовуючи момент написання листа султану. Згодом, у тому ж розділі, кореспондуючи з мелодією «Засвітали козаченьки», вона призводить до першої кульмінації. У розділі «Танці і загальні веселощі» лейтінтонація постає вже інакше, обарвлюючись танцювальним характером гопака.

Своєрідність «Сцени реготу» полягає в суто зображальному підході автора, на що цілком слушно зауважує Марія Єськова: «Чергування синкопованих акордів на стакато у різних групах оркестру зв'язуються між собою стрімкими висхідними пасажами. Таким чином композитор передав настрій загального саркастичного і оптимістичного реготу»<sup>44</sup>.

До згаданих програмних творів на історичну тематику долучається й симфонічна поема «Кармелюк» (1927) **Валентина Борисова**, написана під час навчання автора в Харківському музично-драматичному інституті. Після трансляції на Українському радіо у виконанні оркестру під орудою Н. Рахліна вона здобула позитивний резонанс у пресі: «Музика поеми емоційно насичена, свіжа, гармонічна, теми мають великий динамічний розвиток»<sup>45</sup>, «твір цікавий та досить поглиблений, де сплетені дві прекрасні народні теми: “Пісня про Кармелюка” та чумацька пісня»<sup>46</sup>. Поема започаткувала героїко-епічну лінію у творчості В. Борисова. Композитор прагнув позбутися зовнішньої зображальності, характерної для творчості 20-х років, і заглибитись у психологічну сутність подій та образів. За основу тематизму було взято мело-

---

<sup>44</sup> Там само. С. 244.

<sup>45</sup> Цит. за: Бевз М. Етюди оптимізму з Валентином Борисовим. Харків : Факт, 2017. С. 44.

<sup>46</sup> Там само. С. 15.

дію пісні «За Сибіром сонце сходить», яка давала можливість усебічно розгорнути задум. На думку Наталії Тишко, у поемі намітилися риси, які будуть розвинуті й у наступних творах митця: «відданість українській народній пісні в різних її жанрах, потяг до характерних народних ладів, до значних епічних планів у музиці, до втілення мужньо-вольового начала; струнка логічність форми, соковитість оркестрової палітри»<sup>47</sup>.

У середині 1910-х років розпочинається композиторська діяльність *Льва Ревуцького* (див. вклейку, с. 1) та *Бориса Лятошинського*, чия творчість у ділянці симфонічної музики, виявивши індивідуальні прояви у трактуванні жанру симфонії, справила найбільший вплив на наступні покоління українських композиторів. Обидва митці були учнями класу композиції Р. Глієра в Київській консерваторії, представника академізму, який у своїй музиці розвивав досягнення російських «кучкістів» і Петра Чайковського.

Початкові спроби в галузі симфонічної музики Л. Ревуцького і Б. Лятошинського відображають тенденції, характерні для російської творчості передреволюційного часу. Помітний вплив на них справили стильові особливості музики О. Глазунова, Сергія Рахманінова, Олександра Скрябіна.

Над Першою симфонією (присвяченою Р. Глієру) Л. Ревуцький почав працювати ще в роки навчання в консерваторії, напередодні бурхливих подій 1917 року. Тоді він завершив першу частину й накреслив ескізи наступних трьох. У перипетіях Другої світової війни партитура згоріла; лише в 1950-х роках композитор з пам'яті відновив твір як одночастинний. У 1958 році його прем'єру здійснив Веніамін Тольба, а згодом він був записаний під орудою Костянтина Симеонова та Володимира Кожухаря (Д 027543–44, 1970). У наш час видатним стало виконання твору НСОУ під керівництвом Володимира Сіренка 29 вересня 2009 року в рамках «КиївМузикФесту».

---

<sup>47</sup> Тишко Н. Валентин Борисов: творчі портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1972. С. 11.



Одразу ж (без вступу) звучить тема головної партії – широка, наспівна, створена під впливом О. Глазунова й частково – раннього О. Скрябіна. У її розвитку композитор застосував тональні контрасти, темброво збагатив оркестрову палітру. Загалом головна партія набула тричастинності.

Пізніше Л. Ревуцький згадував, що «...у проїнятій глибокою лірикою музиці... марно шукати образів, у яких безпосередньо відбиті революційні події. Але тодішні настрої автора і його мистецькі уподобання справили певний вплив на загальний характер твору»<sup>48</sup>.

Бентежність, тривожна збудженість, загострена ритмічна пульсація сполучної партії контрастно готують появу побічної теми, створеної у стилі народних кобзарських наспівів. Це, по суті, було перше звернення композитора до національного стильового елемента, що відіграло важливу роль у його творчості в майбутньому. Ревуцький згадував, що під час консультацій у Р. Глієра той «похвалив музику, але зауважив, що йому хотілося б від автора більше дерзань. Помітивши в окремих місцях наявність інтонацій, пов'язаних з українським народним співом, Р. Глієр висловив думку, що авторові варто було б більш рішуче увійти в контакт з національною музичною творчістю»<sup>49</sup>.

Наближеність побічної партії до фольклорного тематизму помітна через вільний декламаційний рух, ладову специфіку; її супроводжують підголоски, які інтонаційно впливають з теми головної партії.

Початок розробки – дещо таємничого характеру. Тут проступають окремі поспівки з теми головної партії, рух стає більш наступальним і цілеспрямованим, але без настроєвих «вибухів». Енергія розвитку заснована не на конфліктності образів, а на емоційних зіставленнях. У наступному підрозді-

---

<sup>48</sup> Ревуцький Л. Повне зібрання творів : в 11 т. Київ : Музична Україна, 1981. Т. 1. С. 12.

<sup>49</sup> Там само.

лі панує тема головної партії. Викладена у групі мідних духових інструментів, вона стає величавою. Рухливий потік решти голосів підкреслює цей характер образу. У третьому підрозділі увагу зосереджено на темі побічної партії. Стверджуючи ліричний настрій, цей епізод відіграє важливу роль у драматургії твору.

Звучання теми головної партії у високому регістрі в збільшенні – перехід до репризи. Загальний спокійно-розмірений плин музики характеризує цей важливий етап твору. Проте наголошення інтонаційного матеріалу побічної партії, як і утвердження ліричного настрою, справляють дещо одноманітне враження. Очевидно, такий драматургічний прорахунок стався через те, що автор із самого початку задумав не одночастинну, а повнометражну симфонію і мав на меті вибудувати драматургію в подальшому.

Ця партитура Л. Ревуцького – один із перших зразків ліричного симфонізму в українській музиці зазначеного періоду. Тут автор ще залежний від класичних традицій, проте народна образність побічної партії уже започатковує національну самобутність, що увиразниться згодом в багатьох симфонічних творах.

Спірання на класичну традиційність визначає також Першу симфонію Б. Лятошинського, яку він подав у 1920 році як дипломну роботу на завершення навчання в Київській консерваторії. Про «Фантастичний марш» (1920) і Симфонію зберігся відгук Ігоря Белзи: «Інструментовані обидва твори блискуче, трактовка кожної окремої групи свіжа й гостра, звучність досягає найбільшого напруження, максимально використовуючи всі ресурси оркестру. Індивідуальність композитора в цих творах виявляється вже з достатньою виразністю»<sup>50</sup>. За змістом твір також відтворює «передгроззя» попередніх подій 1917 року. Порівнянням до світлої мрії, особли-

---

<sup>50</sup> Белза І. Про творчість Б. М. Лятошинського. *Радянська музика*. 1934. № 10. С. 19.

востями музичного вислову цикл Л. Лятошинського якоюсь мірою впливає з музики О. Скрибіна, а інколи нагадує епічну плинність симфонізму О. Глазунова. Написано Симфонію в трьох частинах. (Див. вклейку, с. II).

Теми симфонії широтою викладу інколи набувають монологічного характеру (зокрема, ліричні). Безсумнівна висока оркестрова майстерність композитора, який показав себе митцем, що мислить симфонічними барвами (а не «розкидає» музичний вислів на інструменти). Лятошинський подав тут зразки витонченого звукопису (друга частина, побічна партія у третій). Цикл Б. Лятошинського, як і Перша симфонія Л. Ревуцького, чітко накреслив одну з провідних ліній національного симфонізму – лірико-драматичну.

Твір було записано на платівку фірми «Мелодія» симфонічним оркестром Українського радіо і ТБ під батудою Вадима Гнедаша у 1974 році (С10 05197–8), на компакт-диски НСОУ з диригентами Теодором Кучаром (Marco Polo – 8.223542, 1994), В. Гнедашем (Russian disc – 11 055, 1994), В. Сіренком (UKRmusic – 268–271, 2013). На сучасному етапі твір уже отримав міжнародний резонанс, зокрема, у Німеччині, де під час XVII Симпозіуму «Д. Шостакович і авангард 20-х років» (2015, Берлін) професор Львівського університету Аделіна Єфіменко виголосила доповідь «Симфонії № 1 Дмитра Шостаковича і Бориса Лятошинського: на порозі передчуття і реальності»<sup>51</sup>.

З перших же років радянської влади українські композитори зосередились на піснях і хорах, проте розширення культурного будівництва, утворення нових виконавських колективів, упорядкування концертних організацій та їх діяльності потребували нового репертуару також в інших жанрах. З метою його поповнення і збагачення Народний комісаріат

---

<sup>51</sup> Єфіменко А. Презентація Першої симфонії Лятошинського в Берліні на XVII Симпозіумі «Д. Шостакович і авангард 20-х років». *Українська музика*. 2016. Чис. 1. С. 140–141.

освіти УСРР провів у 1927 році конкурс до 10-ї річниці жовтневого перевороту<sup>52</sup> на кращий музичний твір, пов'язаний з українською дійсністю і народною пісенністю. Найвищою нагородою відзначили Другу симфонію Л. Ревуцького<sup>53</sup> та Увертюру на чотири українські народні теми Б. Лятошинського, а також другою премією – Увертюру-фантазію на українські теми В. Золотарьова.

Ревуцький подав Другу симфонію під девізом «Будуймо!», що сприйнялося не як звичайний «замінник» прізвища автора, а ніби визначення його громадянської позиції, як свого роду заклик бути в рядах будівничих культури українського народу.

Прем'єра твору відбулася 13 березня 1928 року під орудою А. Рудницького з оркестром Державної опери в інавгураційному концерті Української державної філармонії в Харкові<sup>54</sup>. Була сприйнята позитивно. Її наступні виконання, завдяки А. Рудницькому, прозвучали у Львові (27.04.1933 р. на святі І. Франка, філармонія; 28.05.1933 р. в оперному театрі), Варшаві (4.03.1934 р., філармонія; 30.03.1935 р., Польське радіо), Каунасі та Вільнюсі, Канаді, США, засвідчивши велику творчу удачу її автора<sup>55</sup>. Зокрема, Симфонії присвячувалася стаття Б. Лятошинського, де, окрім детального розбору, надавалася її оцінка: «Симфонія, будучи високохудожнім і цінним музичним твором, завдяки яскравості мелодики, ясній факту-

---

<sup>52</sup> О. Д. Всеукраїнський музичний конкурс до X роковин Жовтневої революції. *Музика*. 1927. № 4. С. 35.

<sup>53</sup> Твір існує у трьох редакціях. Про історію їх появи див.: Кузик В. «Рукописи не горять...». *Ревуцький Л. Симфонія № 2, Ред. I-ша, 1927. Партитура*. Київ : Музична Україна, 2020. С. 5–14.

<sup>54</sup> Рудницький А. Українська музика : історико-критичний огляд. С. 196; Кузик В. «Рукописи не горять...». С. 5–14.

<sup>55</sup> За словами дослідниці його творчості В. Кузик, у повоєнні роки чимало концертних сезонів Київської філармонії розпочиналися саме Симфонією № 2.

рі викладу, логічності розвинення мислі та бадьорому, оптимістичному настроєві – є твір цілком приступний для сприймання навіть малопідготовленим масовим слухачем. А це робить її ще ціннішою та потрібною для нашого часу»<sup>56</sup>. Твір (у другій редакції) неодноразово записувався на грамплатівки. Окремо 2-гу частину було записано Михайлом Канерштейном з оркестром Українського радіокомітету (05237–8, 1937), Н. Рахліним із Державним симфонічним оркестром СРСР (11682–5, 1943), повністю її записали із Державним симфонічним оркестром УРСР Н. Рахлін (Д 02193–4, 1954), В. Кожухар (СМ 04155–56, 1973; С70 29979 000, 1990).

Правдиве відтворення змісту буття, краси природи рідної землі, її поетичного фольклору, мрій і святкового настрою людей – усе це майстерно передано в ліричних образах Симфонії. Тут, як і в Першій симфонії Б. Лятошинського, дотримано принципів тричастинного циклу, хоча в другу (повільну) частину запроваджено звичний для аналогічних розділів романтичних симфоній скерцовий епізод.

Перша частина написана в сонатній формі. Тема головної партії прикметна пристрасними інтонаціями, своєрідним (локрійським) ладом. За стилем вона близька до веснянок і нагадує мелодію народної пісні «Ой весна, весна-весниця», використану свого часу в сюїті «Веснянки» М. Вериківським, а згодом низкою інших композиторів. Як дослідила Валентина Кузик, Ревуцький особисто записав її приблизно в 1912-му чи 1913 році від О. Бондаренка в Іржавці<sup>57</sup>. Цей образ є провідним у драматургії циклу. Видозмінюючись, наспів виконує різні виразові функції і звучить також у кодї фіналу, своєрідно завершуючи Симфонію.

Для побічної партії автор узяв мелодію народної пісні «Ой не жаль мені та ні на кого», запозичену зі збірки Климен-

---

<sup>56</sup> Лятошинський Б. Л. Ревуцький та його Друга симфонія. *Радянська музика*. 1934. № 8–9. С. 28.

<sup>57</sup> Кузик В. «Рукописи не горять...». С. 5–14.

та Квітки <sup>58</sup>. Ліризму надає образіві ніжне звучання гобоя на тлі фігурацій арфи й альтів. У контрапункті (кларнет) композитор використав звичний для нього прийом перетворення поспівок і мотивів з теми головної партії, що сприяє єдності матеріалу й глибшому проникненню у його зміст. Зворушливо-витончена мелодія побічної партії добре домальована в невеликій, задумливій заключній.

Розробка (фагот) зразу ж почалася в навальному русі. Це свого роду підтема (за визначенням Ревуцького), яка інтонаційними обрисами й ритмікою нагадує думи, її стрімкий злет приводить до чітких акордів теми головної партії, що становить одну з образних модифікацій (альти й валторни). Розвиваючи теми, автор користувався імітаційними проведеннями, тембровими й регістровими зіставленнями, виділенням та утвердженням найбільш промовистих ланок. У музичні пласти вкраплюються елементи побічної партії, хоча вся розробка заснована на головній.

Драматизована реприза (тема в збільшенні – мідні й дерев'яні духові інструменти) – вищий етап у розвитку провідного образу. Внутрішньому напруженню сприяють свіжі зіставлення функціонально далеких нонакордів з настирливим тритоновим ходом басів. Сполучну партію автор скоротив, а побічну подав у тому ж вигляді, що й в експозиції (з невеликими змінами в інструментовці). У ліризованому плані прозвучала тема головної партії (скрипка соло).

Отже, настрої першої частини Симфонії, крім лірики, – вольове поривання, інколи спокійний роздум. Кожний новий образ поданий в активному розвитку, з підкресленням драматичних моментів. Така настроєва палітра готує музику повільної другої частини, яка написана в характері ноктюрна і сприймається як «пісня ночі», як спів про красу вільних просторів широкого, залитого місячним сяйвом степу. В основі

---

<sup>58</sup> Квітка К. Українські народні мелодії : етнографічний збірник. Київ, 1922.

частини – три народні мелодії. Початок – лагідний шелест засурдинених скрипок та альтів. У четвертому такті флейта й фагот інтонують (на відстані двох октав) мелодію народної пісні «Ой Микито, Микито, чи є рілля на жито» (зі збірки К. Квітки). (Див. вклейку, с. II).

Цікавим є поліфонічне тлумачення образу: автор виклав мелодію в народному підголосковому стилі, де «Ой Микито, Микито...» й тремолоючий супровід складають дві самостійні інтонаційно-ритмічні лінії. Невеличкий хід на поспівках першої теми приводить до звучання контрастної «Ой там в полі сосна» (зі збірки К. Квітки) – валторна на хроматизованому тлі. Розробляючи тему, автор «змішав» її з характерними поспівками «Ой Микито, Микито...», мовби підкреслюючи їх настроєву спільність. Поступове наростання гучності привело до викладення теми цілим оркестром, що зумовило одну з кульмінацій частини. Фрагмент прикметний своєю ладовістю. Композитор вдався до послідовного чергування VI<sub>н</sub> й #VI щаблів (в до мінорі), що нагадує властивий українській пісенності мажоро-мінор. Скерцовий епізод (народна мелодія «Що в Києві на ринку» зі збірки Дмитра Ревуцького<sup>59</sup>) – логічне висвітлення настрою.

Добре продумана структура частини – чітка симетрична п'ятичастинність (A B C B' A'). Легкість звучання підкреслена витонченим, наче «прозорим», інструментуванням.

Третя частина Симфонії з'явилась без перерви (*attacca*). Перша її тема – енергійно-пружна обрядова мелодія «А ми просо сіяли, сіяли»<sup>60</sup>. Композитор подав наспів у найрозмаїтіших тембрових і фактурних комбінаціях, акцентуючи радість, піднесеність, святковість. Цікавим і смислово вагомим є неодноразове проведення теми головної партії з першої ча-

---

<sup>59</sup> Ревуцький Д. Золоті ключі. Збірник пісень. Київ, 1926 [1926–1929], 3 випуски.

<sup>60</sup> Узято зі збірки: Квітка К. Українські народні мелодії : етнографічний збірник.

стини в поєднанні з мелодією «Проса...». Вона сприймається, зрештою, як лейтмотив, що увінчує художню концепцію. У розгортанні тканини Ревуцький подеколи вдається до перетворення окремих прийомів гри народних музикантів.

Побічну партію автор заснував також на мелодії обрядової пісні «При долині мак»<sup>61</sup>. Не уповільнюючи, а лише стримуючи рух, наспівна, дещо заклична мелодія емоційно збагачує музичний потік. Вона наповнює музику теплом і живою людяністю. Ця тема розвивається варіаційно, як і попередня.

У розробці переважають поспівки «Проса...». Тут, мабуть, автор більше зважав на активну енергію руху. Вільна варіаційність поєднується з усебічним розгортанням окремих мотивів і характеристичних ритмічних формул. Композитор поєднує елементи обох тем, прагне щонайповніше вивільнити їх виражальну спроможність завдяки застосуванню своєрідної рондо-сонатної форми в тісній єдності з варіаційністю.

У кінці розробки – великий епічний епізод на тему «Ой Микито, Микито...» з другої частини Симфонії, що сприймається як образ рідної землі. На відміну від попереднього викладу, мелодію подано в різних тембрах, її оточують барвисті підголоски на поспівках, узятих з основних тем фіналу. Цим прийомом автор продемонстрував драматургічну вправність і високу симфонічну майстерність. У коді тема головної партії першої частини і мелодія «Проса...» звучать одночасно, мовби втілюючи величне значення слова-заклику «Будуймо!».

Друга симфонія свідчить, що її автор сприйняв кращі художні традиції і досягнення композиторської техніки сучасності<sup>62</sup>. Він творчо переносить це на національний стильовий ґрунт. У процесі розвитку тієї чи іншої теми (як правило, народної мелодії) композитор прагне розкрити її

---

<sup>61</sup> Там само.

<sup>62</sup> Кушнірук О. Левко Ревуцький та імпресіонізм. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 106–115.



образно-емоційні багатства, правдиво висвітлити народні музичні особливості. З цього погляду значний інтерес викликають послідовні модифікації теми головної партії з першої частини. Спочатку вона переважно ліричного характеру, хоч і виявляє вольову напруженість, поривання уперед. На початку розробки тема стає більш рішучою, далі звучить таємниче-загрозливо і, зрештою, потужно в репризі. Нижньою лірикою мелодія пройнята в коді. Двічі вона заявляла про себе в третій частині: спершу як наспівний контрапункт до «Проса...», а в кінці, де виходить на передній план, як основний образ твору.

В осмисленні народних мелодій Ревуцький користувався досягненнями, які набув у праці над циклами «Сонечко», «Козацькі пісні», «Галицькі пісні». Гармонія в нього, що завжди впливала з національних стильових особливостей використаного народного матеріалу, часто базується на опорних тонах самої мелодії, у ній чимало плагальності, характерних суміжнощабельних послідовностей. Тут чи не найповніше застосовано думку М. Леонтовича про те, що кожна окрема мелодія заховає в собі всі виражальні компоненти.

Оркестровка Ревуцького не вирізняється зовнішньою красою. Вона ніде не виходить на передній план, не затемнює своєю ефектністю чисто музичної (емоційної) виразності, а лише підкреслює її. Оркестр передає настроєвість як цілого, так і кожного епізоду зокрема.

Друга симфонія Ревуцького належить до композицій, де вагомий задум майстерно й глибоко втілено в яскраво вираженому національному характері. Це визначило її місце як одного з етапних, знакових творів, що відіграли основоположну роль в українській музиці, визначивши один із провідних напрямів її розвитку. Знаковість симфонії простежується і в активному зацікавленні її текстом, віднайденні нових сенсів багатьма дослідниками-музикознавцями від часу її появи до сьогодення (Євгенія Столова, Тамара Шеффер, Михайло Бялик, Ніна Герасимова-Персидська, Надія Горюхіна, Аріад-

на Поставна, М. Гордійчук, Степан Лісецький, В. Кузик, Ольга Кушнірук та ін.).

Звісно, переліченим не вичерпується доробок українських композиторів у зазначеній галузі інструментальної музики. Нові симфонії, що з'явилися у творчості низки інших авторів, свідчили про подальше освоєння ще незвіданих форм і видів музики, про розширення й усталення різних типів симфонізму. І хоча багато з того, що звучало на концертній естраді в довоєнні роки, становить нині лише історичний інтерес, забувати про нього не варто, бо давно відома істина: чим інтенсивніше кількісне нагромадження художніх цінностей, там певнішими й вагомішими стають їх якісні показники.

До кращих симфонічних композицій зазначеного періоду належить уже згадана Увертюра на чотири українські народні теми (1927) Б. Лятошинського, присвячена П. Козицькому<sup>63</sup>. Її поява знаменувала початок нових художніх досягнень на основі українських народних мелодій. Тут композитор уперше зустрівся з українським фольклором і народнопоетичною образністю, що справило великий вплив на еволюцію музичної мови митця і на всю систему його художнього мислення.

В основу Увертюри покладено народні мелодії – обрядові (весільна «Гуслі гудуть, гості йдуть», веснянки «Ой зійшло, зійшло три місяці ясних», «Ой весна, весна-весниця») і балада («Маруся не пишна, в черевичках вийшла»). Автор, як видно, ще глибоко не замислювався над їх національною музичною природою. Він більше дбав про відображення обрядового моменту, тому Увертюра дещо сувора, водночас феєрично-святкова. «Поганська» звичаєвість – головний її характер. З цього цікава розмірено-крокуюча тема вступу («Гуслі гудуть,

---

<sup>63</sup> Твір було записано на платівку фірми «Мелодія» Симфонічним оркестром Українського радіо під керівництвом Леоніда Балабайченка (33Д 25875–76, 1969), на компакт-диски диригентами Вірком Балеєм (Le Chant du Monde – Rus 288 085, Н–671, 1994), з НСОУ – В. Гнедашем (Russian disc – 11 055, 1994).

гості йдуть»). Інтонаційно вона дещо нагадує старовинний католицький наспів «Dies irae», що, як відомо, виражає ідею «страшного суду». Лятошинський свідомо скористався цією подібністю і, мовби перекидаючи місток до класики ХІХ ст. (де тема широко розроблена різними композиторами), надав музиці строгого, а подеколи й аскетичного звучання.

У побудові форми твору композитор використав вільно трактовану схему сонатного алегро. Як тема головної партії виступає мелодія «Маруся не пишна, в черевичках вийшла», яка набула дещо танцювального відтінку. Лятошинський виділив з неї окремі мотиви, майстерно їх протиставивши.

На місце другої теми вступу потрапила вже не раз згадана «Ой весна, весна-весниця». Композитор пильно зважив на її будову, зосередився на ладовій і мелодичній обрядовій специфіці. Елемент щойно названої поганської суворості, можливо, найчіткіше проступив у її звучанні. Те саме виявилось в наступному підрозділі, де мелодію піддано симфонічним перетворенням. Проте одну із тем («Ой зійшло, зійшло три місяці ясних») композитор показав у народно-підголосковому вигляді.

У розробці основне місце (поряд з тематичним розвитком) належить лінійним принципам мислення. Фактуру складають індивідуалізовані мелодичні лінії. А тому вертикальні звукові комплекси – це переважно «випадкові», позбавлені звичної функціональності сполучення. Звідси впливають також особливості інструментовки, де провідною є темброво-регістрова індивідуалізація партій, що добре відтворює «графічну» й смислову самостійність їх руху.

Протягом 1900–1920-х років творча діяльність українських композиторів у галузі симфонічної музики спрямовувалася не лише на суто професійне пізнання й оволодіння прийомами симфонічного письма, а й на свідоме позиціонування власних патріотичних ідей, намагання втілити українську характерність, виокремити її з-під впливу російської музики, показати її інакшість і самобутність. Осмислюючи цілісну

картину розвитку української музичної культури зазначеного періоду, дослідники говорять про «нову хвилю національного відродження, яка досягла кульмінації у 1920-ті роки, але була пригальмована більшовицькою владою у 1930-ті роки (розстріляне відродження)»<sup>64</sup>. Цей процес був інспірований загальним політичним контекстом зазначених десятиліть, з тенденціями зламу старого і побудови нового суспільного устрою, проте ускладненим внаслідок штучно нав'язаної «радянської» парадигми.

І не мало значення, що композитор не перебував в Україні (П. Сениця, Іван Рачинський), чи писав твір за її межами (В. Барвінський, Р. Глієр, М. Колесса), чи навіть, уперше komponуючи музику на українські народні теми, відчував себе в цьому ще ніяково (Б. Лятошинський). Важливим чинником ставало змістове наповнення, яке композитори вкладали в задуми своїх творів, а також поява слухацької аудиторії, охочої слухати нову українську музику.

Жанрове коло симфонічного доробку аналізованого періоду, порівняно із попереднім, поступово розширювалося. Окрім симфоній, активний інтерес композиторів проявився до симфонічних поем, сюїт, увертюр. Основним стало оволодіння образною розмаїтістю, вироблення визначальних прикмет національного стилю, специфічних видів програмності.

Однією з прикмет національного стилю в симфонічній музиці окреслилося звернення композиторів до тематики з української історії, намір зберегти для нащадків постаті та події героїчного минулого («Татарський полон» П. Сениці, «Кармелюк» В. Борисова, «Козак Голота» П. Козицького, «Запорожці» Р. Глієра, «Стрілецька рапсодія» С. Людкевича). Тим самим було започатковано традицію своєрідного музичного літопису, що активно розвинеться на наступних етапах розвитку вітчизняної музики. Сюди ж належить і по-

---

<sup>64</sup> Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ, 2014. С. 279–280.

шанування в українському суспільстві постаті Т. Шевченка та його значення для становлення української нації (уже згадана «Українська рапсодія» В. Барвінського, що перемогла в конкурсі симфонічних творів, оголошеному Музичним товариством ім. М. Лисенка у Львові до відзначення 100-річчя від дня народження поета, 1914). Під гаслом «українізації» в 1921 році за Постановою ВУЦВК № 73 про вшанування пам'яті Шевченка було оголошено конкурс на масову оркестрову й хорову фантазію на тему «Життя Шевченка (від неволі до волі)»<sup>65</sup>.

Іншою прикметою національного стилю виявилось залучення творів українських письменників як програмної першооснови симфонічної композиції (Симфонія № 2 «Де-не-де тополи» за віршем М. Філянського П. Сениці, «Меланхолійний вальс» за Ольгою Кобилянською, «Каменярі» за І. Франком С. Людкевича, «Тризна», «Подражаніє Іезекілію» за Т. Шевченком Р. Глієра).

Одним з питомих чинників національного стилю постало використання широкого жанрового спектру мелодій народних пісень і танців як тематизму симфонічних композицій. З-поміж пісенного матеріалу запозичувалися веснянки, весільні, балади, історичні, чумацькі, стрілецькі, коломийки, з кола танцювальних жанрів пріоритетними виявилися гопак, козачок, аркан, метелиця. Деякі твори зазначеного періоду були написані з особистим авторським переосмисленням фольклорних джерел (як наприклад, впровадження характерних ознак ладів народної музики, темброва імітація гри народних музикантів), що кореспондувало із досвідом неофольклоризму Б. Бартока. Сюди передусім треба віднести Другу симфонію Л. Ревуцького, сюїту «Веснянки» М. Вериківського, поеми С. Людкевича, «Українську рапсодію» В. Барвінського, «Українську сюїту» М. Колесси, увертюри Б. Лятошинського,

---

<sup>65</sup> Кузик В. Пазли нашої історії: літопис музичного життя України (1921–1923). *Студії мистецтвознавчі*. 2018. Чис. № 3. С. 88.

В. Золотарьова та ін., які засвідчили здатність композиторів успішно працювати в симфонічних жанрах, розробляти у філософському плані складні мистецькі проблеми загальнолюдської культури, кращі національні художні традиції.

Мистецька доля корпусу творів зазначеного періоду складалася по-різному. Чимало з них неодноразово виконувалися, були записані у фонди українського радіо чи на платівки, а партитури опубліковані. Іншу частину симфонічної спадщини безповоротно втрачено<sup>66</sup> у складних обставинах тих часів, тоді як деякі твори й досі залишаються в статусі рукописних «свідків» епохи на полицях архівних і книжкових зібрань. Їх відкриття і повернення до слухачів активізувалося на початку 1990-х років завдяки творчим проектам музикознавиці, доктора філософії В. Кузик – «Музична просвіта» (1990, шість концертів у київському Будинку політпросвіти, у співпраці з директором Центрумзінформу Володимиром Симоненком, диригентами Юрієм Никоненком, Алліном Власенком, хормейстером Олександром Жигуном) і, особливо, «Зі спадщини української симфонічної музики» (1991–1993, Студія Українського ТБ, ідея М. Гордійчука, у співпраці з диригентом Ю. Никоненком). Зокрема, у рамках зазначеного проекту було повернуто із забуття Симфонію фа мінор М. Тутковського, Симфонію соль мінор В. Сокальського, Симфонію до мінор І. Рачинського. З нещодавніх щасливих набутоків у справі збереження української симфонічної спадщини – віднайдення в бібліотеці Львівської філармонії першої редакції Другої симфонії Л. Ревуцького (вважалася втраченою), публікація партитури та її презентація з концертним виконанням НСОУ під орудою В. Сіренка, що відбулася 22 вересня 2020 року<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Зокрема, Симфонію «1905 рік» (1927–1930) Я. Яциневич власноруч знищив у Майкопі під час німецької окупації.

<sup>67</sup> Кузик В. «Рукописи не горять...». *Ревуцький Л. Симфонія № 2, Ред. 1-ша, 1927. Партитура*. Київ : Музична Україна, 2020. С. 5–14.

## Розділ 9

*Олександр Костюк,  
Віктор Клин,  
Ольга Кушнірук*

### УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА МУЗИКА В ПОЛІСТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЯХ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Перші три десятиліття ХХ століття – важливий етап в історії розвитку української фортепіанної музики, який останнім часом привертає посилену увагу в науковому середовищі. Він тривав на вируючому тлі складних суспільно-політичних умов – революцій 1905 та 1917 років, Першої світової війни, національно-визвольних змагань, короткої спроби власної державності України, болючості мовного питання, залежності від царського уряду Російської імперії, більшовицької проросійської влади СРСР, а на західних теренах – від польської та румунської влади. Такий травматичний контекст посилювався нестабільністю в суспільстві, низьким рівнем матеріальних умов життя, поступовим розкрученням маховика «репресивної машини», що сповна виявить себе від кінця 1920-х років. Трагічний парадокс означеного етапу полягав у довірі суспільства владі, спершу царського уряду імперії, а після революційних подій – новосформованого уряду більшовиків.

Упродовж останніх двох десятиліть зазначений період став предметом наукового переосмислення з погляду суголосності

художніх процесів української музики європейському музичному контексту. Точною відліку виступають стильові інтенції цього періоду (Лідія Корній, Богдан Сюта, Майя Ржевська, Любов Кияновська, Ольга Лігус, Ольга Кушнірук, Роман Стельмащук, Ірина Вавренчук), їх проєкції на окремі жанри (Лариса Свірідовська, Світлана Салдан, Алла Калашникова, Тетяна Чабан, Петро Довгань, Наталія Сидір, Валерій Семикін) та на художні постаті композиторів (Ольга Рижова, Мирослава Новакович, Ігор Савчук, Ольга Коменда, Наталія Кашкадамова, Лілія Шевчук-Назар, Ольга Чередниченко).

Для української фортепіанної музики це були десятиліття, сповнені як закріплення традицій попереднього, лисенківського етапу (Л. Корній, О. Лігус), такі торування нових шляхів, сприйняття модернізму, а в його рамках – імпресіонізму, символізму, експресіонізму, сецесії (М. Ржевська, Л. Кияновська, О. Кушнірук, Олександр Козаренко, Р. Стельмащук), та поступового виходу з-під орбіти російського впливу. Як слушно стверджує О. Лігус, це був пізній етап українського музичного романтизму, у якому взаємодіяли відцентрові (національні) та доцентрові (загальноєвропейські) тенденції, а процес національно-культурного відродження досяг свого апогею. Позначившись на всіх жанрах, він «полягав у свідомому прагненні композиторів до національного увиразнення музики через відбиття української ментальності в тематиці, образності та інтонаційності музичного твору»<sup>1</sup>.

Водночас із такою питомою тенденцією спостерігається сприйняття новітніх західноєвропейських художніх течій. Зокрема, О. Кушнірук визначила два періоди прояву імпресіонізму в українській музиці <sup>2</sup>. Перший із них – 1900–

---

<sup>1</sup> Лігус О. Українська фортепіанна музика XIX – початку XX ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка). Київ : Ліра-К, 2017. С. 59.

<sup>2</sup> Кушнірук О. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку) : дис. ... канд. мист-ва. Київ, 1996. 204 с.



1910-ті роки – позначений використанням композиторами (Федір Якименко, Василь Барвінський) ладо-гармонічних засобів та принципів організації фактури названого стилю при збереженні романтичного світобачення. Другий період охоплює твори 1920-х років (Борис Лятошинський, Лев Ревуцький) і є більш зрілим вираженням стилістичних прийомів імпресіонізму. Стосовно розвитку жанрів фортепіанної музики малих форм так само особливе значення саме імпресіонізму підкреслила А. Калашникова, як і застосування експресіоністського та модерністського досвіду<sup>3</sup>. Розглядаючи стильову еволюцію галицької музичної культури, Л. Кияновська відзначила важливу роль сецесії / модерну<sup>4</sup>. На думку О. Козаренка, «специфічність українського модерну полягала в тому, що здійснюване ним оновлення мистецького коду відбувалося без афетичного відторгнення національного як рудимента романтичного модусу мислення. Навпаки, “нове” часто приходило під маскою “старого” як рефлексія на глибинні національні архетипи, як модерна репліка на традиційні артефакти»<sup>5</sup>. Про існування самодостатньої якості української сецесії / модерну поряд з європейською зазначила й І. Вавренчук<sup>6</sup>. Прикметні риси стилістики окреслила Марія Каралюс: «Виразовий арсенал сецесійної музики виділяється колоритністю гармонії, багатим “декором” фактури за рахунок її активної поліфонізації, плинністю, безперервністю форми поряд із тенденцією

---

<sup>3</sup> Калашникова А. Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст : дис. ... канд. мист-ва. Суми, 2020. 225 с.

<sup>4</sup> Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : автореф. дис. ... докт. мист-ва. Київ, 2000. С. 14.

<sup>5</sup> Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Видавництво НТШ, 2006. С. 134.

<sup>6</sup> Вавренчук І. Українська музична сецесія: генеза і типологія втілень : дис. ... канд. мист-ва. Одеса, 2015. 200 с.

до мініатюри, до “мозаїчного” типу формотворення, любов’ю до мотивів-символів. Музичний “сюжет”, тематика, образність часто не виходять за межі любовної лірики, але “спектр” її втілень надзвичайно широкий і сміливий – від елегійної споглядальності до любовного, еротичного екстазу»<sup>7</sup>. Розглядаючи проблематику модернізму на теренах Наддніпрянської України, М. Ржевська виокремила дві хвилі його розвитку – 1900-ті та 1910–1920-ті роки, з поступовим його згасанням<sup>8</sup>. У доробку галицьких митців 1920–1930-х років модернізм як окремих феномен висвітлювався в дослідженні Р. Стельмащука<sup>9</sup>.

Отже, у зазначений період стильова панорама української музики була доволі розмаїта, прояви того чи іншого стильового напрямку могли співіснувати у творчості одного митця, а то й поєднуватися в одному й тому ж творі. Тому, відштовхуючись хоча б від параметру стилю, можна впевнено твердити про інтенсивність мистецьких процесів у фортепіанній музиці, кількісні та якісні зрушення в галузі, про появу нового кола композиторів, які сформували її національний образ у новому сторіччі й проклали шляхи для наступних періодів.

За таких умов продовжують свою творчу діяльність майстри старшого покоління – ті, хто на межі ХІХ–ХХ ст. досяг зрілості (Микола Лисенко, Микола Тутковський, Володимир Пухальський та ін.), формується молодша генерація митців, які зростали на початку нового століття (Станіслав

---

<sup>7</sup> Каралюс М. Стильові доміанти модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі*. 2010. Чис. 3. С. 67.

<sup>8</sup> Ржевська М. До проблеми художньо-естетичних меж модернізму. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2010. Вип. 10. С. 27.

<sup>9</sup> Стельмащук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20–30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2003. 180 с.

Людкевич, Яків Степовий, Рейнгольд Глієр, Федір Якименко, Віктор Косенко, Лев Ревуцький, Борис Лятошинський, Василь Барвінський, Сергій Борткевич, Микола Рославець та ін.). Великий внесок до фортепіанного виконавства та педагогіки зробили Григорій Ходоровський, Сергій Короткевич, Ілля Слатін, Вітольд Малішевський.

Фортепіанні твори М. Лисенка цього періоду представлені переважно ліричними мініатюрами. Це або лаконічні поетичні висловлювання, емоційно безпосередні, а іноді психологічно заглиблені, або невеликі характеристичні сценки чи замальовки. У невибагливих за фактурою мініатюрах відчутні поетичність і майстерність композитора. Так, Елегія фа-дієз мінор, що закріпилась у педагогічному й концертному репертуарі, продовжує властиву романтизмові й звичну для домашнього музикування елегійну тему. Вона вирізняється мелодичним багатством, чіткістю композиції, а також значною активністю розвитку музичної думки. З цього погляду показове драматургічне співвідношення двох тем Елегії – вступної та основної. Перша з них є близькою до народнопісенних джерел, оскільки її початковий мотив нагадує веснянку «А вже весна». Наступна тема – це гнучка мелодія романсового походження, її висхідні інтонації стають основою стрімкого наростання до кульмінації. Незначний емоційний контраст цих тем поглиблюється, і лише наприкінці твору композитор синтезує обидві теми.

Елегія засвідчує риси, притаманні здебільшого пізнім фортепіанним творам композитора, – свідоме самообмеження в масштабі й фактурі, поглиблення психологічного чинника в межах можливостей пісенно-романсової мелодики. На думку О. Лігус, «особливість трактування композитором цього жанру полягала у збереженні його елегійної якості, яка, згідно з романтичною традицією, концентрує лірико-психологічний стан самотності, туги й жалю. Орієнтуючись на жанрові моделі елегій західноєвропейських митців другої половини XIX ст. (Жульє Массне та Едварда Гріга), М. Лисенко

при цьому спирався також на українську національну пісенно-романсову інтонаційність, унаслідок чого жанр елегії в його творчості набув національного увиразнення»<sup>10</sup>.

У низці ліричних мініатюр М. Лисенко тяжіє до психологічної конкретизації музичного образу. Він вводить елементи своєрідної виражальної програмності, прагне конкретизовано втілити душевні стани й емоційні порухи («Момент розпачу» *op.* 40, № 1, «Момент зачарування» *op.* 40, № 2, «Знемога і дождання» *op.* 41, № 1, «Враження від радісного дня» *op.* 41, № 2).

Психологічний стан зачудованості красою змальовує п'єса «Момент зачарування». Протягом усього твору триває рівнопульсуючий рух. Мартелатну фактуру, прозору завдяки кварто-квінтовим співзвуччям, пронизують ледь помітні пунктири мелодичних ліній. Виразальна палітра «Моменту розпачу» виглядає ще скупішою, водночас емоційно похмурою. Чітко окреслена мелодична лінія складається з коротких фраз, настійно повторюються тужливі романсові інтонації, вносячи до загального елегійного колориту п'єси істотний психологічний штрих, – людина знову й знову повертається до думки, що її гнітить. Інша драматургія в п'єсі «Враження від радісного дня». Тут відбувається інтонаційно-мелодичне оновлення образу – від м'яких світлих півтонів і відокремлених мотивів гармонічного походження до цілісної емоційно піднесеної мелодії. Скромними засобами (мелодичне варіювання окремого тематичного елемента) М. Лисенко створив широкий спектр світлих сонячних настроїв.

Властиві романтизмові програмні психологічні ескізи М. Лисенка на той час виявилися новим явищем в українській фортепіанній музиці. Композиторові вдалося поглиби-

---

<sup>10</sup> Лігус О. Українська фортепіанна елегія початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2017. Вип. 36. С. 101.

ти її образно-емоційний зміст. Його цікавила передусім динаміка почуттєвого світу людської особистості.

У низці мініатюр М. Лисенка помітніше виступає жанрово-характеристичне начало в різних аспектах: підкреслення виражальних традицій певного жанру (баркарола «Пливе човен»), перевага танцювального (вальс «Розлука») або моторного елемента («Кубанський військовий марш»). Наприклад, у другій Серенаді (*op.* 37, № 3) відповідний жанровий колорит створено завдяки вокальній мелізматичі й «гітарному» супроводу, а у фортепіанній обробці народної пісні «Пливе човен» фактуру послідовно витримано в манері баркароли. Трапляється в М. Лисенка свідоме, обумовлене художнім задумом наслідування окремих прикмет стилю творчості інших композиторів, що було досить поширеним явищем у тогочасній фортепіанній музиці.

Лисенківські переспіви Фредеріка Шопена (Експромт, *op.* 38), Роберта Шумана («Зізнання» *op.* 37, № 1), Ж. Массне (Елегія *op.* 39, № 3) були, з одного боку, виявом шани до видатних музикантів, романтизму, а з другого – елементом власної творчої лабораторії.

Прагнення Лисенка розширити образно-тематичні обрії фортепіанної музики, демократизувати її через наснаження суспільно-важливими ідеями привернуло його творчу увагу до жанру маршу, явища, незвичного для української фортепіанної музики, але притаманного романтизмові (наприклад, марші Ференца Ліста). «Урочистий марш» (*op.* 39, № 2), «Жалобний марш» (до 27-х роковин смерті Тараса Шевченка, *op.* 42), «Кубанський військовий марш» і «Запорозький марш», марш до драми «Гетьман Дорошенко» Людмили Старицької-Черняхівської – неоднакові за своєю мистецькою вартістю й естетичними функціями твори. Деякі мають більш прикладний характер («Кубанський військовий марш» і «Туш-експромт», присвячений Марії Заньковецькій), в інших маршове начало стає імпульсом для створення вищих мистецьких цінностей.

М. Лисенко створив також кілька фортепіанних парафраза на теми народних українських пісень-романсів («Без тебе, Олесю», «Ой зрада, карі очі, зрада» тощо), де розвиток музичної думки значною мірою визначено словесним текстом пісенного оригіналу. Разом з тим помітна орієнтація на концертне виконання цих творів завдяки більш розвиненій фактурі.

Фортепіанний доробок М. Лисенка 1900–1912 років – органічна складова частина його музичної спадщини. Композитор прагнув розширити образно-тематичний світ фортепіанної музики, збагатити її виражальні можливості, повніше використати пісенні джерела в розвитку музичної думки. Про це свідчить також інтонаційно-мелодична сфера авторського стилю митця, характерна глибоким взаємопроникненням народнопісенних і побутово-романсових засад. Долаючи традиції аматорського й салонного піанізму, він своєю творчістю останніх десятиліть (а також педагогічною роботою і виконавством) підтвердив, що процес перетворення фортепіанного мистецтва на серйозну, значущу для музичної та загалом духовної культури мистецьку галузь відбувається й на українському національному ґрунті, зацікавивши цією галуззю багатьох своїх молодших колег.

Помітне місце в українській музиці посіла наснажена інтимним ліризмом фортепіанна творчість Я. Степового, яка повністю тривала в зазначений період. Вона «віддзеркалює перехідний характер розвитку вітчизняного музичного мистецтва початку ХХ століття, обумовлений стильовою неоднорідністю музично-історичного процесу епохи *fin de siècle*»<sup>11</sup>. 1905–1915 роки – це час творчого формування композитора.

---

<sup>11</sup> Лігус О. Рецепція неоромантизму у фортепіанній творчості Я. Степового (1883–1921). *Ювілейна палітра 2021: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів: зб. статей за мат-ми Всеукр. наук.-практ. конф. 3–4 грудня 2021 р. Суми, 2022. С. 20.*

Уже починаючи від мініатюр *op. 5* (ним було позначено його перші завершені твори), помітно оригінальність художньої вдачі митця, передусім прагнення зосередитися у двох образних сферах – ніжної, почасти елегійної, лірики (Вальс, Елегія, Менует) і жвавої, сповненої радісного відчуття, танцювальності (Танець). Так, в Елегії (*op. 5, № 2*) запам'ятовується сумовита мрійлива мелодія на тлі баркарольного супроводу. На думку О. Лігус, ця мініатюра виявляє «риси модифікованої елегійності, відображеної кризь призму гостропсихологічних символістсько-суб'єктивних рефлексій»<sup>12</sup>. На підтвердження цього дослідниця вказує на інструментальний характер тематизму, підкреслений пунктирами, квартовими кроками, настирливим повтором інтонацій, що гальмує природне дихання мелодії<sup>13</sup>. Натомість обидва образи Танцю *op. 5, № 4* (п'єсу написано у тричастинній формі з контрастним середнім розділом) втілюють колоритний світ народного танцю. Перший розділ з його характерною масивною фактурою, неквапливою і водночас рішучою темою викликає в уяві мужній чоловічий танок. Ритмічний малюнок середнього розділу, зберігаючи танцювальну пульсацію, стає більш гнучким, надаючи музиці граціозності й ніжності, властивим рухам у жіночих танках.

Ранні фортепіанні твори Я. Степового демонструють урівноваженість форми й почуття художньої міри. Поява їх, очевидно, була прискорена впливом творчості його вчителів у Петербурзькій консерваторії Анатолія Лядова й Миколи Римського-Корсакова. Урівноваженість форми виявляється в обережній динамізації реприз, а ще частіше – у плавному гальмуванні музичного розвитку. Для цих п'єс характерна симетричність тематичної будови й чіткість форми, мініатюрність пропорцій, прозорість фактури.

---

<sup>12</sup> Лігус О. Українська фортепіанна музика XIX – початку XX ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка). Київ : Ліра-К, 2017. С. 148.

<sup>13</sup> Там само. С. 151.

Наступні твори Я. Степового, написані в 1909–1911 роках, відзначаються тематичним і виражальним розмаїттям образів. Це – «Шість п'єс» *op.* 7 (Експромт, Танець, Колискова, Прелюд, Вальс, «Спогад») та «Три п'єси» *op.* 9 (Прелюд, Мазурка, Пісня без слів).

Серйозністю задуму приваблює Прелюд ля мінор. У першій частині звучить насичена декламаційними інтонаціями мелодія. Розмірена хода акордового супроводу надає йому рис епічності. У середній частині – м'який і пружний наспів, обарвлений підголоском. Образний контраст, що виникає, властивий більшості композицій Я. Степового, але тут його підпорядковано єдиній лінії розвитку. Між двома темами існує інтонаційний зв'язок, поспівки першої перевтілюються в другій, імітуються її підголосками. Скерцозна гнучкість голосоведення в другій темі, швидкий перегук коротеньких мотивів – усе це створює привабливий швидкоплинний образ.

Фортепіанні твори 1913 року (*op.* 10) становлять цикл мініатюр, об'єднаних спільним задумом. Романтично-сецесійні заголовки («Із снігової казки маленького короля Лока») й назви окремих частин («Тиха молитва», «Сумний кінець»), характерні для доби декадансу, певною мірою (були зняті перед публікацією) конкретизують образний зміст циклу<sup>14</sup>. Так, у граціозному «Маленькому вальсі», що має підзаголовок «На свіжому повітрі» й епіграф («Вони побрались за руки і побігли далеко, в саму гущавину лісу, в хащі, де немає людей, де тільки звірі та птахи, і там гралися з ними»), легка, невимушена мелодія, прозорі підголоски відтворюють світлі емоції, безтурботний радісний настрій. Музичні образи циклу поетично змальовують внутрішній світ дитини, її турботи й відкриття, пригоди й радість.

Фортепіанні п'єси Я. Степового, написані в 1909–1912 роках, свідчать про його дальше творче зростання. Музика еволюціонує в напрямку фольклоризму, збагачується виражаль-

---

<sup>14</sup> Архів Я. С. Степового // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 25. Од. зб. 2.



на палітра фортепіанного письма, глибшими й більш довершеними стають музичні образи.

Значна еволюція простежується у використанні виражальних і формотворчих можливостей поліфонії, що зумовлено зацікавленістю автора народнопісенними джерелами, передусім народним багатоголоссям. Так, у темі Фуги ля міно́р відчуваються звороти українського мелосу, зокрема поспівки пісні «Ой да пішов би я».

У 1909–1910 роках Я. Степовий написав Сонату, Фантазію та два Рондо для фортепіано. Рондо різняться між собою образно-емоційним змістом. Перше (соль мажор) сповнене веселих, життєствердних образів. Запальна характеристично-танцювальна мелодія чергується з м'якими, наспівними. Друге (сі міно́р) створено в характері скорботного й водночас мужнього маршу. За своєю інтонаційно-мелодичною мовою рондо близькі до народно-музичних джерел.

В одночастинній Сонаті Ре мажор переважають світлі сонячні настрої, її музика приваблює простотою, радістю самовираження. Конструктивно чіткою є побудова теми головної партії. Романтично збуджена сполучна тема вирізняється внутрішньою контрастністю і складається з двох злитих воедино неоднорідних елементів – рішучого, енергійного й пасивнішого, ліричного. Ця контрастність визначає її місце в загальній драматургії твору. Вона формує кульмінаційну хвилю експозиції, дає поштовх музичному розвитку в розробці, позаяк тему побічної партії майже не залучено до неї. В експозиційному та репризному проведеннях вона залишається лірично-пісенним острівцем. Побічна тема є близькою до українських і російських народнопісенних джерел, зокрема народного багатоголосся. У розробці відбувається зближення образних сфер головної і побічної партій, лірика стає урочистішою, піднесенішою. У коді, побудованій на активних вольових інтонаціях теми головної партії, теж панує атмосфера святкового настрою. Накреслений в експозиції образ світла й енергії стає визначальним у загальній концепції твору.

Наступні роки (1912–1914) були для Я. Степового часом професійного змушнення, активної музично-публіцистичної і творчої праці, яскравих мистецьких вражень. Фортепіанні п'єси цього часу – здебільшого прелюди – багато в чому відрізняються від попередніх і можуть розглядатись як найвищий етап фортепіанної творчості Я. Степового.

Прелюди композитора вирізняє розмаїття романтичних образів: безтурботна і жвава лірика (*ор.* 11, № 1), драматична патетика (*ор.* 11, № 2), трагедійна героїка («Прелюд пам'яті Т. Г. Шевченка» *ор.* 13), довірливе, щире почуття (*ор.* 12, № 2), неквапливий ліро-пісенний перебіг музичної думки (*ор.* 14, № 1), «скрябінська» поривчастість (*ор.* 12, № 1). Багата палітра виражальних засобів сприяє розкриттю глибоко психологічних задумів.

Прелюд соль мінор *ор.* 11, № 1 (присвячений Миколі Мясковському) не має різких контрастних зіставлень, музична думка розвивається в річищі ліричного світовідчуття. Пружно звучить пластична, емоційно мінлива мелодія, ритмізована м'якими супроводжуваними синкопами. Спочатку в ній домінує активний емоційний рух, повторюється пощаблева висхідна поспівка, далі наперед виступають м'які елегійні звукові барви, оспівується романсова секста, мелодичний мінор поступається натуральному. Лише наприкінці Прелюда знову з'являється енергійна висхідна поспівка, відновлюється початкова активність. Подібний характер розвитку думки властивий і середньому епізоду твору. Однак тут тема щоразу ніби переривається, стає пунктирною. Я. Степовий виявляє емоційний пульс, що б'ється в окремих її інтонаційних ланках. У репрізі тему доручено не лише лівій руці, а й правій. Виникає «імітація у зменшенні», пам'ять фіксує атмосферу щирого й емоційного спілкування.

У Прелюді *ор.* 12, № 2, присвяченому братові Я. Степового Ф. Якименку, відомому композитору й педагогові, автор дещо відходить від романтичної образності. Окремі епізоди твору свідомо наслідують творчу манеру брата, зокрема холоднува-

то-прозорий імпресіоністський звукопис. Вступна тема речитативного характеру звучить як сповнене глибокої задуми звернення. Тема серединного епізоду, близька до образного світу циклу мініатюр *op. 12*, становить одну з найкращих сторінок лірики Я. Степового й асоціюється з ніжними спогадами про далекі часи його дитинства.

«Прелюд пам'яті Т. Г. Шевченка» – найвідоміший фортепіанний твір митця – було написано для музично-літературного вечора, що відбувся в лютому 1912 року, де брав участь і Я. Степовий.

Як невідступна й глибока думка звучить провідна тема «Прелюда». У ній панує настрій напруженого передчуття, неспокійного хвилювання й водночас нагромаджуються сили енергійного поступального руху. Повторюючись багаторазово й настійливо, вона уособлює нездоланне утвердження ідеї боротьби. Перебіг розвитку образу зумовлено характером теми. Вона складається з контрастних елементів – імпульсивного, емоційно неврівноваженого й лірично відкритішого, розспівного. Перший залишається мелодично незмінним при проведеннях теми. Він лише набуває вольової наснаги й сили. Другий дає початок патетичним передкульмінаційним мотивам.

У кульмінаційному епізоді конфліктність сягає трагедійних висот. Короткий і стрімкий секвенційний злет, що виростає з найвищої хвилі розвитку, обертається потужним потоком низхідних акордових фігурацій.

Тема «Прелюда» інтонаційно «резонує» з народними ліричними піснями. Зокрема, деяка подібність простежується між першим елементом теми й мелодією пісні «Ой по горах, по долинах». Характерне розмежування теми (на «заспів» і «приспів»), що зберігається в ряді її проведеннь, дає змогу припустити наявність елемента стилізації пісенної куплетної форми. Привертають увагу також зіставлення прямих і обернених квартових зворотів (т. зв. слов'янські кварта, за виразом Ігоря Белзи). Усе це надає творові яскравого націо-

нального забарвлення. На думку Оксани Фрайт, твір «відобразив усвідомлення автором його [Шевченка. – О. К.] вічної присутності в національному смисложиттєвому просторі через пов'язання музики з фольклорними мотивами-знаками історичних пісень і дум, що впізнаються через наслідування різних способів хорового викладу, думного епосу та імперативно-вольове проведення домінуючої ідеї нескореного духу»<sup>15</sup>.

Фортепіанна музика посідає провідне місце у спадщині Я. Степового перших двох десятиліть ХХ ст. На цьому етапі визріли примітні риси мислення композитора – лірична інтимність і раціональна виваженість, водночас прагнення до соціально гостріших, вагоміших тем і образів із відповідним розширенням палітри виражальних і формотворчих засобів. Мелодика Я. Степового проста й емоційно соковита, тяжіє до пісні-романсу з притаманним їй активним переплетенням і переосмисленням інтонаційних сфер професіональної музики та ліричної народної пісні.

Фортепіанна музика стала найважливішою галуззю у творчості Ф. Якименка (старшого брата Я. Степового), своєрідною художньою лабораторією пошуків нової виражальності. Здобувши основи фаху в Петербурзькій консерваторії по класу композиції в М. Римського-Корсакова й А. Лядова, Якименко наполегливо намагався формувати індивідуальну стилістику, проймаючись художніми ідеями зламу століть. Сприяли цьому враження від Франції і Швейцарії, спілкування з Олександром Скрябіним, захопленість літературною творчістю французького письменника-астронома Каміля Фламмаріона. Як композитор Якименко сформувався в рі-

---

<sup>15</sup> Фрайт О. Фортепіанні прелюдії українських композиторів: генеалогічно-еволюційний і компаративний ракурси. *Нові віхи розвитку культури і мистецтва у ХХІ столітті: колективна монографія / за заг. ред. О. Самойленко.* Львів ; Торунь : Ліга-Прес, 2021. С. 53.

чиці пізнього романтизму, проте художній виклик доби модерну для його витонченої особистості виявився тим сприятливим ґрунтом, на якому митець зміг реалізувати свої ідеї. Найближчим йому з точки зору стильових уподобань виявився імпресіонізм.

Більшу частину фортепіанного доробку Якименко написав саме в першій третині ХХ ст. Це – прелюди (*op.* 23, 1903; *op.* 46, 1906; *op.* 56, 1913), інші мініатюри (*op.* 21, 1902; *op.* 27, 28, 34, 1905; *op.* 33, 1906; *op.* 35, 1907; *op.* 39, 1906; *op.* 40, 1908; *op.* 44 *bis*, 1909), цикли п'єс (*op.* 42, 1907; *op.* 43, 1908), поема «Уранія» (*op.* 25, 1904), Фантазія (*op.* 26 *bis*, 1905), «Фантастична соната» (*op.* 44, 1909).

У жанрі фортепіанної музики композитора вабили можливості втілення астральних ідей, пейзажних замальовок, психологічних нюансів («Зоряні сни», «Садок спить», «У вечірню сутінь» тощо). Музиці Ф. Якименка властиві імпресіоністські, сецесійні та пізньоромантичні засади, але при тому характерне тяжіння до мініатюри й прагнення дотримуватися салонного колориту. Наприклад, програмний задум «Фантастичної сонати» простежується в назвах частин: «Видіння» (перша частина), «Світлячки ввечері» (друга), «Фантастичне рондо» (третя). Кожна з них перетворюється на майже самостійну музичну картину. У передмові до двотомного видання власних фортепіанних творів композитор відзначав «мрійливо-капризні настрої» музики. Це помічали й інші: «Якименко написав багато, все в однаково інтимному стилі. Його серафічні пісні говорять все про те саме. У своїй творчості він такий самий однолюб, як і О. Скрибін. Його найкращі роботи – маленькі напівсалонні, напівмістичні фортепіанні композиції, напівастрономічні за темою і витончені за формою... Салон, середніх розмірів вітальня – найширша арена для цих тендітних створінь»<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Sabaneyeff L. Modern Russian Composers. New York, 1927. P. 200.

Фортепіанні цикли Ф. Якименка «Зоряні мрії» *op.* 42 (1907), «Сторінки фантастичної поезії» *op.* 43 (1908) – перший в українській музиці випадок написання творів у стилі імпресіонізму<sup>17</sup>. Численні фортепіанні мініатюри («Сільський пейзаж», «Візерунки», «Біля струмка», «Мрії на березі моря», «В садах Люксембургу» і т. ін.), майстерно втілюють миттєві художні враження митця; їх образи переважно статичні, проте сповнені м'яких переливів емоційної світлотіні, тонких нюансів звукових барв.

Перебуваючи протягом 1924–1925 років у середовищі української діаспори в Празі, Ф. Якименко глибоко пройнявся національною ідеєю, відтак з-під його пера з'явилися «Три п'єси на українські теми», «Шість українських п'єс» (у 4 руки, *op.* 71), «Картини України». У цих мініатюрах композитор звернувся до фольклорних зразків, інколи прямо їх цитуючи, інколи видозмінюючи народну мелодію, а також застосовуючи для розвитку прийом варіювання, імітування у фактурі бандурного супроводу. Тим самим празький період його творчості позначений наближенням до фольклоризму з невеликими вкрапленнями колористики з досвіду попередніх років. На думку Дарії Гордійчук, «у гармонічній мові помітні ознаки неоромантизму та частково імпресіонізму – в несподіваних сміливих гармонічних співставленнях, численних еліптичних зворотах, відхиленнях в близькі та далекі тональності, поліфункційних поєднаннях»<sup>18</sup>.

Через еміграцію композитора в 1924 році його музика на кілька десятиліть зазнала тимчасового забуття. Від 1990-х ро-

---

<sup>17</sup> Кушнірук О. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку) : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Київ, 1996. 16 с.

<sup>18</sup> Гордійчук Д. Риси фольклоризму у фортепіанних творах Федора Якименка на українську тематику (цикли «Картини України» та «Три п'єси на українські теми»). *Українська музика*. 2018. Вип. 2. С. 165.

ків вона поступово повертається до культурно-мистецького й наукового обігу <sup>19</sup>, хоча спадщина празького й паризького періодів життя значною мірою залишається досі в рукописах (Ф. Якименко помер у Парижі 1945 р.).

Великий внесок у розвиток української фортепіанної музики зробив піаніст і композитор Сергій Борткевич (1877–1952), також, як і брати Якименки, уродженець Харківщини. Галузь фортепіанної музики стала для нього основною у творчості з практичної точки зору, оскільки, здобувши освіту

---

<sup>19</sup> Кушнірук О. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку) : дис. ... канд. мист-ва. Київ, 1996. 204 с.; Шульгіна В. Ф. Якименко. Празький період життя і творчості (За матеріалами архівних фондів). *Повернення культурного надбання Україні: проблеми, завдання, перспективи* : зб. наук. праць. Київ, 1999. С. 50–56; Шульгіна В. Повернення спадщини Ф. Якименка національній музичній школі. *Народна творчість та етнографія*. 2000. № 1. С. 131–136; Матюшина Е. Художественный мир Ф. С. Акименко : дисс. ... канд. искусств. Москва, 2006; Ковальська-Фрайт О. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 3. С. 188–199; Корній Л. Федір Якименко. *Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки*. Київ, 2014. С. 345–349; Гордійчук Д. Риси фольклоризму у фортепіанних творах Федора Якименка на українську тематику (цикли «Картини України» та «Три п'єси на українські теми»). *Українська музика*. 2018. Вип. 2. С. 159–165; Гринчук І., Грищенко Т. Фортепіанні твори Ф. Якименка: історико-музикознавчий та виконавсько-педагогічний аспекти. *Молодь і ринок*. 2019. № 3. С. 37–42; Набокова Н. Сутність національної ідентичності та її роль в міжкультурному діалозі: на прикладі життєтворчості композитора Федора Якименка. *Стратегії міжкультурної комунікації в мові й освіті сучасних університетів* : зб. мат. V Міжн. наук.-практ. конф. SMARTSOCIETY. Київ, 2019. С. 63–67; Карась Г. Постать Федора Якименка на тлі української міжвоєнної еміграції у Празі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 41. Ч. 2. С. 24–33.

піаніста, він сам виконував свої твори й активно концертував у багатьох країнах. Оскільки більшу частину життя він провів в еміграції (Німеччина, Австрія), тому його доробок на багато десятиліть, аж до 1990-х років залишався невідомим на батьківщині. У період, що розглядається, Борткевич написав чимало фортепіанних творів: 4 п'єси *op.* 3 (1906), «3 минутих часів. Маленька балада», «Враження. Сім п'єс» *op.* 4, «Опівночі. Дві п'єси» *op.* 5 (усі – 1907 р.), 3 п'єси *op.* 6, 2 п'єси *op.* 7, «Кримські ескізи» *op.* 8 (усі – 1908 р.), Соната № 1, *op.* 9, 4 п'єси *op.* 10, «6 ліричних думок» *op.* 11 (усі – 1909 р.), 3 п'єси *op.* 12, 6 прелюдій *op.* 13 (усі – 1910 р.), цикл «3 мого дитинства» *op.* 14, 10 етюдів *op.* 15 (1911), «Плачі і втіхи» *op.* 17 (1914), цикл «Маленький мандрівник» *op.* 21, 3 п'єси *op.* 24 (1922), 3 вальси *op.* 27, присвячені Л. Колессі, 12 етюдів *op.* 29 (1924), цикл «Казки Андерсена» *op.* 30 (1925), 10 прелюдій *op.* 33 (1926), цикл «Роман» *op.* 35, балетна сюїта «1000 і одна ніч» *op.* 37 (1928).

Його стильові вподобання, на відміну від Ф. Якименка, протягом усього творчого шляху залишилися в річищі романтизму<sup>20</sup>. Це помітно у зверненні до сюжетної програмності в циклах, перевазі мініатюр, а також у використанні відповідної стилістики – мелодія як головного носія художнього образу, розвиненість фактури і форми, колоркування гармонії, поліритмія. Наприклад, прелюдія фа-дієз мажор *op.* 33, № 7 (1926), написана у простій тричастинній формі, ілюструє зазначені риси музичної мови. Змальований у ній образ еволюціонує від ніжного звернення до слухача через схвильоване передчуття настання змін у натхненний, певним чином, патетичний вияв повнокровної радості від життя.

---

<sup>20</sup> Чередниченко О. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Харків, 2008. 18 с.



**Andantino**

4

Навіть у межах першої частини Борткевич винахідливо розпоряджається структуруванням матеріалу ( $a+b+c+b$ ), де кожний розділ з'являється в результаті перерваного звороту V – VI, а розділ *c* сприймається як серединна побудова внаслідок секвенціювання. Динамізація репризи твору досягається перевтіленням тріольного фігураційного супроводу в акордове пульсування, що частково захоплює і середній шар фактури. Колористичність гармонії виразно окреслено в кодї твору, де підхід до заключної тоніки «розфарбований» мінорною тонікою із секстою та секстакордом зниженого VI ступеня.

Важливим досягненням для української фортепіанної музики стало започаткування С. Борткевичем жанру концертного етюдів у його циклах «10 етюдів» *op.* 15 (1911) та «12 нових етюдів» *op.* 29 (1924). Його специфіка як одного з провідних моторних жанрів полягає в приматі віртуозно-технічних вирішень, якими втілюється художній образ. Але залежно від особливостей руху, в якому задумано той чи інший образ, віртуозність як комплекс фактурно-швидкісних завдань може трансформуватися у віртуозність плавного кантиленного звучання, у техніку «співу» на фортепіано. Зокрема, в *op.* 15, присвячених

Альфреду Райзенауеру (учителю Борткевича в Лейпцизькій консерваторії), спираючись на шопенівський зразок циклу, композитор чергує віртуозні зразки з більш помірними за темпом п'єсами. Задум циклу *op. 29* (з присвятою друзів, піаністу Гуго ван Далену) відзначається своєрідністю завдяки програмним назвам-портретам змальованих персонажів – «Блондинка», «Руда», «Брюнетка», «Філософ», «Поет», «Герой», «Таємничий незнайомиць», «Жонглер», «Закохані у місячному світлі», «Дон Кіхот», «Гамлет», «Фальстаф». Відповідно, утілюючи їх, митець підпорядковує жанр етюда принципу програмності, відтворенню характеристичних рис образів, властивих їм настроїв. Наприклад, в етюді «Закохані в місячному світлі» таким прийомом постає алузія імпресіоністської стилістики: на початку твору використано послідовність низхідних збільшених нонакордів із затриманням до квінтового тону.

С. Борткевич. Етюд "Закохані в місячному світлі", *op. 29*, зош. II, №9

**Moderato**

*pp armonioso*

*pp*

5

*pp* < >

Обидва цикли етюдів стали «справжньою вершиною романтичного концертного стилю, що поєднує ефектність стилю *brillianto al fresco* з натхненною образністю, грою в алузії, ностальгією за втраченими ідеалами, іронічним ставленням

до типізованих формул»<sup>21</sup>. У першій третині ХХ ст. етюди Борткевича часто виконували в Європі та Південній Америці, надаючи резонансу його творчості, вони були в репертуарі ван Далена, Мориця Розенталя, Любки Колесси, Пауля де Конне, Ервіна Шульгофа, Марії Нойшеллер<sup>22</sup>.

Увиразненість української національної складової простежується у властивій Борткевичу щирості художнього висловлення та обдарованості мелодиста. Привабливість його тем полягає в широкому диханні, наспівності, функціональній простоті. Зрідка, для надання певного колориту, він використовує народні цитати, як наприклад, пісню «Віють вітри, віють буйні» як тему в п'єсі «Про що співала няня» (цикл «З мого дитинства», 1911).

*С. Борткевич. Про що співала няня, ор. 14 №1*

**Andantino semplice**

The musical score consists of two systems of music. The first system has four measures, and the second system has four measures. The right hand (treble clef) plays a melody with various fingerings (e.g., 5 3, 1 3 4, 1 2 3, 5, 5 3 4 3 1, 5 3). The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with fingerings (e.g., 5 2 1 5 1 5, 3 2 1 2, 2 1 2, 2 1 2 1 5). Dynamics include 'dolce' in the first measure and 'espress.' in the fourth measure of the first system. Pedal markings include 'Ped.', '\* Ped.', and '\* Ped.' throughout the piece.

<sup>21</sup> Ключко А. Фортепіанний етюд у творчості українських композиторів: історія та виконавство : магістерська робота. Суми, 2021. С. 38.

<sup>22</sup> Там само. С. 38–40.

Від початку 2000-х років творча спадщина композитора почала повертатися до мистецького й наукового обігу в Україні<sup>23</sup>. Однією з подій було відзначення 140-річчя від дня народження митця міжнародним музичним проектом з п'яти концертів «Борткевич в Україні» (Київ, 2017).

Фортепіанний доробок С. Людкевича окресленого періоду, позначений рисами романтизму, складає дві малі й розмежовані часом групи – твори кінця 1890-х – початку 1900-х років, написані в Ярославі та Львові, і композиції 1915–1917 років, створені в російському полоні в Перовську й Ташкенті під час Першої світової війни.

Фортепіанні п'єси 1896–1900 років – це лише початок композиторської діяльності С. Людкевича: мініатюри «Нісенітниця», «Стара пісня», «Пісня ночі», «Імпровізована арія», «Романца», «Скерцо», «Скерціно стакато», «Менует». Цим п'єсам можна закинути деяку інертність гармонічної

---

<sup>23</sup> Лебедева К. Творчість Сергія Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини ХХ століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. 2005. Вип. 43. Ч. 2. С. 35–41; Черденченко О. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мист-ва. Харків, 2008. 18 с.; Сидір Н. Еволюція жанру фортепіанної балади в українській музиці. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. 2019. Вип. 45. С. 198–210; Калашникова А. Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст. : дис. ... канд. мист-ва. Суми, 2020. 225 с.; Левкулич Є. Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича. *Київське музикознавство*. 2016. Вип. 54. С. 32–42; Левкулич Є. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2021. 387 с.; Клочко А. Фортепіанний етюд у творчості українських композиторів: історія та виконавство : магістерська робота. Суми, 2021. 63 с.; Боднар Д. «Кримські ескізи» Сергія Борткевича крізь призму семантики орієнталізму. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. Вип. 3. С. 18–25.

мови («Пісня ночі»), розпливчастість композиційної будови (Арія), ескізність і недомовленість музичної думки (Скерцо) тощо. Але ці твори свідчать і про талановитість автора, показують паростки яскравого й нетрафаретного музичного мислення, природне чуття фортепіанної фактури. Некваплива, погідна, оточена мереживом подібних до неї підголосків мелодія «Пісні ночі» малює привабливу, оспівану вже багатьма митцями красу нічної природи. «Імпровізована арія» привертає увагу контрастом основних виражальних елементів: танцювального, близького до мазурки, і лірико-наспівного.

У фортепіанних мініатюрах С. Людкевича помітно риси, що згодом стали суттєвими ознаками його творчої манери. Насамперед постійна вольова напруга, навіть там, де традиційна жанрова тематика, здавалося б, суперечить цьому. Композитор прагне активізувати розвиток матеріалу, залюбки використовує енергію руху пружних мелодичних хвиль, прорізує елегантний плин музичної тканини моторними танцювальними ритмоінтонаціями, вводить несподівані й підбадьорливі мелодико-динамічні штрихи. Наприклад, *ppp* наприкінці «Пісні ночі» несподівано виростає на мить у *ff grandioso*, ліричні відступи «Імпровізованої арії» пересипано активними імпульсами *sforzando*, а м'яку заспокійливу коду прикрашено «блискучим» (на *ff brillante*) мелодичним зворотом.

Мелодика фортепіанних творів С. Людкевича барвиста й різнопланова. Інколи в ній переважають зв'язки з міським романсом («Романца»), або елементи програмної конкретизації, зокрема наслідування інтонацій розмови («Сирітка», «Пересторога матері»).

Навчання у Відні, активна громадська й педагогічна діяльність, а згодом Перша світова війна перервали фортепіанну творчість С. Людкевича. Композитор повернувся до неї лише через 15 років (виняток становлять «Заколисна пісня» й чотириручний марш «Ой ішли запорожці»). За цей час він створив ряд видатних композицій і став одним із провідних музичних діячів України.

Перебуваючи в Перовську (а потім у Ташкенті), композитор знову звернувся до фортепіано й написав низку творів [Баркарола, Гумореска, «Листок з альбому», «Пісня до схід сонця», Елегія (Тема з варіаціями)]. Фортепіанне мислення стало глибшим і образно яскравішим, ще більшої сили набрало вольове начало, збагатилися й розширилися інтонаційні джерела творчості, колористика. Так, у Баркаролі сі мінор і «Пісні без слів» ля мінор ліричне висловлення автора невід'ємне від образу неозорої водної стихії.

В основу «Пісні до схід сонця» покладено народні середньоазіатські поспівки, а короткі фрази-запитання в «Листку з альбому» насичують тематизм розмовними інтонаціями. «Пісня до схід сонця» (твір має підзаголовок «Із туркестанських мотивів») – рідкісне в українській фортепіанній музиці того часу пряме звернення композитора до мелодики народів Сходу. С. Людкевич використав почуту ним у засланні оригінальну народну мелодію вузького терцієвого обсягу, проте з багатою ритмікою і мелізматиною.

Прийоми подальшої розробки доводять, що туркменський (узбецький, як вважають деякі дослідники) мелос вплинув і на загальні засади розвитку музичної думки. Суттєве місце відводиться метро-ритмічному розвитку. Притаманний темі «горизонтально-доповнюючий» ритм (Лео Мазель) розгортається в кількох епізодах варіаційної за формою п'єси.

Вагоме місце в доробку митця посіла Елегія (Тема з варіаціями), написана в 1917 році. В українській музиці попереднього періоду елегія тлумачилася як п'єса, що виражала смуток, задуму, тугу за минулим. У С. Людкевича характер образів, іншожанрові зв'язки виявилися набагато ширшими. Темою циклу послужила пройнята елегійною наспівністю народна пісня про кохання «Там, де Чорногора». Але початкове авторське тлумачення мало пов'язано із цим характером і звичним для варіацій на пісенну тему простим її викладом, покликаним підкреслити фольклорний образ першоджерела.

**Grave non troppo**

Музика теми, завдяки використанню октавно-акордової фактури, набуває ознак монументальності й оповідності, типових для таких жанрів, як рапсодія чи фантазія на народні теми. Виклад її не обмежується певною структурою, а розширюється прелюдіюванням, що переходить у кінцевий фрагмент, де інтенсивніший гармонічний рух поліфонізованої фактури уособлює музичний роздум. Своєрідність теми полягає в її змістовній поліфункціональності: стосовно варіацій вона є темою зі спрямуванням на модифікації, щодо народної пісні – вторинним професіональним варіантом, що вносить у першоджерело незвичні для нього риси епосу, а як елегія – не відповідною її жанровому комплексові образною сферою. У будові циклу тема є своєрідним прологом до наступної оповіді.

Протяжність і наспівність, близькі до побутового музикування, виникають у першій варіації. Образність набуває певної елегійності, оповідний елемент координує спокійний плин думки, що споріднює музику з новелетою. Наступну варіацію у зв'язку з ритмічним подрібненням інтонацій, а також мінливістю, легкістю та граціозністю сплесків короткого пасажу вирішено в характері каприса. Вона завершує першу, найменшу

групу варіацій (друга – з третьої по дев'яту, третя – з десятої по дванадцяту, четверта – з тринадцятої по п'ятнадцяту).

Інтонаційне й фактурне оновлення є головним засобом вираження формотворення – жанрового контрасту. Токата трансформується в речитатив, а в другому проведенні набуває ознак каприса, зрештою перевтілюючись у марш. У шостій варіації вперше виявилися риси власне елегії. До неї це не відчувалося. Тепер такі якості домінують, хоча й у варіантному (оберненому) мелодичному обрисі, відкриваючи яскраво виражену ліричну зону емоцій.

Елегію змінює схвильована варіація-експромт. У восьмій варіації зміст матеріалізується в рельєфних обрисах жанровості октавного етюда. Тут сила й пристрасть виражаються відкрито й вільно, знаходячи своє завершення в найкоротшій варіації циклу (за характером і тривалістю – усього чотири такти – патетичний фрагмент).

Третю групу драматургічно вирішено по-іншому: вона складається з двох вальсів, відмінних між собою і розділених епізодом типу музичного моменту. Обидва вальси – далекі варіанти того самого образу. Спершу – погойдування метричних устоїв, безтурботність руху і звучання, спокій мелодії запозичено з коліскової (на початку форми вона ніби виникає з наспівного інтермецо). Усе це забарвлює вальс у ліричні тони й майже позбавляє його танцювальної характерності. Це новий вияв елегійності, що впливає із взаємодії коліскової, вальсу, інтермецо. За другим разом композитор окреслив іншу грань характеру – граціозність, мінливість, витонченість ліричного вислову, поєднуючи риси вальсу й скерцо. Заключна група варіацій – узагальнююча. Тринадцята – своєрідний ліричний підсумок. Вона позначена рисами ноктурна й елегії. Тему і її орнаментальний варіант викладено в мажорі. Світла, нічим не затьмарена, ліричність увінчує елегійні образи твору. В орнаментальному варіанті людське почуття як основний компонент лірики мовби зливається з природою і відображається в примхливому й умиротвореному нічному пейзажі.



У чотирнадцятій варіації завершується лінія розвитку образів епосу й тієї лірики, що пов'язана з активним виявом емоцій. Поєднання епічної й ліричної сторін здійснюється в довершеній формі: монументальність втілено імітаційно-оркестровими звучаннями, що сполучається з октавно-пасажними відтвореннями індивідуальної почуттєвості.

Остання варіація виконує функцію епілога. Сила й напруженість почуттів спадають. Замість теми в її повному вигляді подано лише поспівку в низькому, глухому регістрі. Пристрасність реплік у техніці *martellato* перевтілюється в акордові трелі, що переходять в різнозбарвлені малюнки спадних фігурацій. За добором виразових засобів (загальний характер прелюдіювання з тематичними й фактурними ремінісценціями) завершення циклу є постлюдією. Востаннє образ виникає в басових регістрах і в імітаційному обрамленні литавр (як епічне узагальнення), що там само, у фригійському варіанті народної теми, відлунює у верхніх регістрах, розчиняється в мінливості орнаментів згасаючих гармоній.

Елегія С. Людкевича не має аналогій у світовій та українській художній практиці, її музична мова спирається на романтичні традиції ХІХ ст. Новаторство С. Людкевича – у тлумаченні жанру елегії. Він розуміє пов'язану з фольклорним джерелом елегійність як першооснову змісту і як рушійну силу, що спрямовує варіаційні трансформації образного смислу. Новації виявилися в тому, що елегійність стала не єдиним явищем змісту, а одним із головних у низці інших явищ.

Незвичність задуму й засобів його втілення спричинили відповідне тлумачення особливостей цілої композиції. В Елегії С. Людкевича поєднано риси строгих (на пісенну тему) і вільних варіацій. Це зумовило контрастно-складову форму твору, де різноплановість характеристик передано комплексом художньо-технічних засобів або окремими специфічними ознаками жанрів лірики (елегія, ноктюрн, речитатив, коліскова, патетичний фрагмент), епосу (рапсодія, новелета), моторики чи руху (токата, етюд, марш, вальс, скерцо)

та додаткової класифікації<sup>24</sup> (каприс, експромт, інтермецо, музичний момент, постлюдія).

Твір є зразком, де високохудожньо здійснено переосмислення традицій. Жанр лірики вперше перевтілено в жанр синтетичний, природа якого зумовлена сплавом розмаїтих ознак багатожанровості, вираженої в розгорненій, неоднозначній за структурою формі.

Фортепіанна творчість С. Людкевича приваблює близькістю до народнопісенних і романсових джерел (хоча композитор майже не застосовує цитат), емоційною насиченістю. Музичні побудови, схильні до класичних пропорцій, позначені яскравістю й повнокровністю. Значну роль у музиці відіграють асоціативно-зображальні моменти, обумовлені програмністю авторського задуму.

У 1907–1909 роках написано перші фортепіанні твори Л. Ревуцького. Ще навчаючись у Київському музичному училищі ІРМТ у фортепіанних класах С. Короткевича та Г. Ходоровського, Л. Ревуцький створив «Повільний вальс» (до-дієз мінор), прелюдії (до-дієз мінор і ре мінор), Вальс (Сі-бемоль мажор). Ці п'єси позначені досить високим піаністичним рівнем, проте в їх музиці впливи інших композиторів ще не завжди переплавлені власним творчим баченням композитора. Більш самостійними, а тому й більш цікавими є прелюдія *op. 4* та сонатні *Allegro* до мінор і сі мінор.

Прелюд Ре-бемоль мажор – багатогранний за образністю, його широкий емоційний спектр охоплює романтичні настрої від журби до ліричної тихої мрії. Перша фраза твору, коротка й інтонаційно містка, починається широким і розгонистим кроком на квінту, що одразу ж наштовхується на експресивні секундові «зітхання». Біфункційна гармонія (мі-бемоль мінор та сі-бемоль мінор), постійна пульсація подвійних терцій посилюють відчуття неспокою. У середині-

---

<sup>24</sup> Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). Київ : Наукова думка, 1980. 316 с.

ному епізоді образ набуває радісно-патетичного характеру. Короткі мелодичні монологи, що звучали на початку, втрачають пасивні закінчення, наснажуються декламаційними поспівками. Остинатна ритмічна формула викладається масивними акордами. У заключній частині розвиток музичної думки веде до утвердження радісних і спокійних ліричних настроїв. Яскрава мелодична мова, виразна ритміка та жива течія підголосків – усе це сприяє створенню переконливого й повнокровного музичного образу.

Образно-тематичне спрямування прелюдів, зібраних до *op. 4*, дуже різне. У Прелюді Ре-бемоль мажор домінує ліричне висловлення, Прелюд Фа-дієз мажор позначений тривожно зосередженим роздумом, а Прелюд соль-дієз мінор – нервовим і стрімким пориванням. У кожному з них відчутні особистісна позиція автора, широта і ясність світобачення, «оркестрова» рельєфність письма.

Сонатні *Allegro* до мінор і сі мінор – перші масштабні композиції Ревуцького. Тематичний матеріал *Allegro* до мінор композитор пізніше використав у Першій симфонії, а *Allegro* сі мінор переробив на Сонату (1949), задум якої визначило конфліктне зіткнення драматичного й ліричного образів. Тема головної партії позначена патетикою і пісенною простотою викладу. Перша поспівка, лапідарна й піднесена, звучить на тлі бурхливих фігурацій супроводу, накреслює подальший розвиток музичного образу, розкриття вольової енергії, романтичної пристрасті. Побічна партія – ліричний центр твору – сповнена світлих, радісних почуттів. Розробка виявляє прихований конфлікт головної і побічної партій. Особливого значення набувають численні трансформації елементів головної теми, тоді як у репризі панує лірика побічної партії, стверджуючи образи піднесення, радості.

Ранні фортепіанні п'єси Л. Ревуцького відкривають багатий і привабливий внутрішній світ юнака, який дедалі чіткіше усвідомлює творчу причетність до жанру фортепіанної музики. Його Прелюди *op. 4* і сонатне *Allegro* сі мінор

провіщають пряме звернення композитора до українських народних пісень, дальше розширення образної сфери фортеп'яної музики.

На початку ХХ ст. розпочався і творчий шлях В. Косенка. Дев'ятирічним хлопчиком, навчаючись у гімназії, він склав перші фортеп'янні п'єси – Баркаролу та Вальс. У юнацькому Прелюдії *op. 2, № 1* (1911) уже накреслились риси романтичного стилю композитора: колоритна, емоційно наснажена гармонічна мова, активний характеристичний ритм, широка палітра динамічних барв. Лаконічна тема Прелюда, тиха й зосереджена в перших своїх проведеннях, набирає в серединному кульмінаційному епізоді суворого й урочистого відтінку: її еволюція нагадує розвиток тематичного матеріалу Етюда до-дієз мінор (*op. 8*), а ритмічна монолітність твору одержує продовження в поемі «Заклик», багатьох етюдах, варіаціях.

У творах 1915 року (*op. 5*) В. Косенко вперше звернувся до романтичного жанру фортеп'яної поеми. Дві з них (сі мінор і Сі-бемоль мажор) стали найбільшим досягненням доробку композитора в перші два десятиліття ХХ ст.

Задум Поеми сі мінор розкривають дві теми експозиції, що уособлюють різні інтонаційно мелодичні й емоційні плани. Перша – вираження непевних настроїв, розладу й боротьби почуттів.

Друга – ніжна й наспівна – утілює лірико-споглядальні настрої, хоча в подальших проведеннях звучить урочисто-патетично. Обидві теми одразу ж потрапляють у річище інтенсивного розвитку. Ще в межах експозиції вони істотно змінюються. Перша втрачає елегійний відтінок і набирає драматичної наснаги (передусім завдяки метриці басових опор, посиленню фактури, зростанню динамічного рівня звучань). Натомість друга зазнає широкого мелодичного варіювання, що підносить наявні в ній урочисто-патетичні інтонації до граничного рівня і створює кульмінацію першого розділу, структурно наближеного до експозиції сонатної форми.

**Allegro assai. Drammatico**

Наступний розділ (*Meno mosso*), що можна було б назвати «розробкою», відкривається ліричним, умиротвореним варіантом другої («побічної») теми. Однак грізні звучання головної теми, що виникають то в басах, то у високих регістрах і супроводжуються навальними інтонаційно загостреними пасажами, змінюють її ніжний контур. Загострення конфлікту розвивається кількома хвилями, на гребені останньої, після висхідної послідовності потужних акордів починається динамізована реприза. Саме тут, у переосмисленій, піднесеній до святкової урочистості побічній партії, розташовано головну кульмінацію твору.

Поема Сі-бемоль мажор згодом отримала назву «Заклик». У ній на першому плані – пружний і безперервний, піднесений і вольовий рух, що асоціюється з буремною атмосферою напруженості в суспільстві. Вольова спрямованість притаманна всім стадіям розвитку Поеми. Їй підпорядковано перший виклад мелодії-теми. На тлі пульсуючих тріолей акордів розпочинається лаконічний фанфарний наспів у верхньому регістрі й пружний мотив у басах. Середня частина (твір

написано в тричастинній формі), хоча й повертає розвиток у лірично-драматичну сферу, все ж таки зберігає панівний настрій схвильованої піднесеності. Щоправда, з'являється новий тематичний матеріал, а в ньому рельєфні інтонації – «зітхання» й романсова секста, слабшає акордовий пульс. Але з наближенням до кульмінації цей ніжний образ набуває патетичних відтінків, дедалі масивнішими стають розмірені акорди, схожі на похмурий передзвін, готується реприза, що на вищому динамічному рівні (через октавне потроєння мелодики, *ff* звучання) відтворює емоційне напруження полум'яного заклику.

В. Косенко, як і С. Борткевич, звернувся у своїй творчості до жанру концертного етюда. Створені протягом 1922–1923 років Етюд *op.* 8 досить швидко стали відомими, увійшовши до репертуару піаністів і водночас демонструючи інтенсивний розвиток жанру. Суть цього полягає в широті застосування техніки романтиків. Художні завдання і принципи віртуозно-фактурного оформлення, що впливають із них, зумовлені специфікою світосприймання В. Косенка – композитора-романтика, який бачив і змальовував духовний світ людини в його зв'язках із життям переважно у сфері поетично-чуттєвого вияву – від ліричних роздумів до пафосу героїчного волествердження. Природно, що романтична традиція виявилась для митця найближчою, її започаткували у світовій фортепіанній літературі етюди Фредеріка Шопена й Ференца Ліста, що визначили на багато десятиліть наперед домінуюче становище романтичного етюда в європейській музичній творчості, забезпечивши йому виняткову популярність і конкурентоздатність тоді, коли романтичний стиль у багатьох жанрах поступився місцем іншим стильовим манерам.

Етюд *op.* 8 Косенка за змістом складають кілька груп. З них тільки два мають програмні назви (№ 2 – «Меланхолійний» і № 11 – «Першотравневе свято» [назва виникла після написання твору]).

Етюдями № 1, 9 (обидва в соль-дієз мінорі) та № 6 репрезентована романтично-пейзажна лірика. У першому етюді її втілено солюючою фігурацією орнаментального типу; в другому – солюючою фігурацією пасажного типу (у квінтолях і секстолях). Загальною особливістю обох п'єс є збереження початкової технічної ідеї. Фактурна одноплановість стала провідним методом розробки жанру ще у Ф. Шопена, запозиченим композитором з класичного інструктивного етюда. В. Косенко врахував шопенівську традицію, але не обмежився розробкою лиш однієї технічної формули. Показовий щодо цього й Етюд № 6 сі мінор, де ліричний настрій людини, пов'язаний зі сприйняттям природи, відображено у віртуозній, живописно-колористичній зарисовці. Окрім техніки подвійних нот, простежується інтонаційна спорідненість тематизму з українськими народними піснями й пентатонікою в побудові мелодичних ланок. У подальшому Косенко відходить від фактурної одноелементності й звертається до багатоелементного викладу: акордово-октавного в низхідному хроматичному русі, фрагментів ротаційної техніки, подвійних секст, пасажів у низхідних подвійних секстах і висхідних у вигляді октав – терцій – секст. Колористична суть звучання полягає в зіставленні великих наонакордів, що розгортаються в горизонтальній проекції.

Живопис і колорит притаманні також елегійній ліриці циклу. Нею пройнято другий і восьмий етюди, де віртуозність переведено у сферу «співу» на фортепіано. Краса фа-дієз мінорного Етюду впливає з широкого кантиленного дихання мелодії. У ньому домінує тепле, з відтінком сумної мрійливості почуття, але й воно може набувати колористичності, де як технічний засіб виступає трель, що розчиняється у фіоритурі.

Групу етюдів пейзажного, колористичного та елегійного характеру доповнюють героїко-драматична образна сфера (етюди № 3, 5, 10, 11), характерно-танцювальна (ре мінор, № 4) та схвильовано-бравурна (До мажор, № 7). У розкритті героїчного В. Косенкові особливо вдається відображення

двох його полюсів: драматичної трагедійності (до-дієз мінор, № 10) і життєствердної тріумфальності (до-дієз мінор, № 5). Збіг у доборі тональностей для втілення протилежних людських почуттів виявився, мабуть, не випадковим, оскільки головним виражальним засобом обрано дзвонівість. В. Косенко майстерно варіює її специфічні можливості, що протягом століть викристалізувались як загальнолюдський символ відображення радісних або трагічних подій у житті народу. Перші з них – в імітаціях передзвонів, що охоплюють усі регістри фортепіано й ніби розривають камерні межі гучності, підводячи до «вибуху» радості, другі – у сенсі набатного звучання, його остинатно-безвихідній невблаганності, чим проймається весь твір.

У цих п'єсах відбилися основні риси художнього «бачення» композитором жанру: осмислення його у двох різновидах (віртуозному й кантиленному), створення образу у фактурній багатоплановості й у межах однієї технічної формули.

Окрім звернення до нових в українській музиці жанрів фортепіанної поеми й етюда, В. Косенко розробляв жанр сонати (№ 1, *op.* 13, сі-бемоль мінор, 1922; № 2, *op.* 14, до-дієз мінор, 1924; № 3, *op.* 15, сі мінор, 1926–1929). Перша і третя з них одночастинні, близькі до його поем, друга – циклічна, де лірико-драматичну концепцію подано в трьох частинах. Першу написано в сонатній формі. Тема вступу – втілення розпачу й безнадії. Але вже в головній партії відбувається вихід із цієї сфери в драматичну збудженість. Паралельно з'являється близька в межах лірики жанрова модуляція – патетичний фрагмент перевтілюється в розгорнену поемність. Побічна партія – одна з найсвітліших сторінок твору. Її вирішено в типових традиціях лістівської лірики кохання, з використанням тріольного тла, до якого композитор майже постійно звертався, створюючи образи пристрасні чи інтимно-чуттєві. У зіткненні головної і побічної партій перемагає перша. Друга частина характеризується внутрішньою напруженістю у співіснуванні ліричної споглядальності з емоційною схви-



льованістю. Підголосковий виклад набуває рис контрастної, рахманіновської за характером поліфонії.

Фінал мислився композитором як динамічне протистояння присмерковим почуттям. Терцієву інтонацію, що в мелодіях вступної і головної тем першої частини слугувала для втілення стану розпачу й безнадії, переведено із септими та нони нонакорду до квінти й терції тризвуку головної тональності. Це спричинило появу її нової якості – активного суворого утвердження. Варіантне звучання первинної ідеї підсилює монотематичність циклу й утворює рондоподібність структури завершення. Уведення маршоподібного епізоду пов'язане з прагненням розширити сферу активності особистості й поєднати її зі специфічно-усталеним відтворенням колективної дії. У кульмінації й кодї остаточно підсумовано драматургічний розвиток циклу: від розпачу та безнадії, мрій про щастя й кохання – через пробудження активності особи до патетики оптимістичного, злиття суб'єктивного з об'єктивним у життєвих колізіях свого часу.

Свій неповторний внесок у розуміння й інтерпретацію жанру сонати зробив у 1920-х роках Б. Лятошинський (Перша соната *op.* 13, 1924; Соната-балада *op.* 18, 1925). Композитор використовував тільки одночастинний різновид жанру, причому Соната-балада за мовою та образністю виявилася спорідненою з його Першою сонатою та Баладою і стала одним із прикладів схрещення принципів сонатності з більш вільним, баладним розвитком матеріалу. Сучасники відзначали новітність музичної мови твору: «...його черговий твір... виказує остаточний розрив автора з традиціями романтики і меланхолійної фантастики Шумана та імпресіоністської пливкості О. Скрябіна, і зворотом до зовсім нового стилю творчості, тоді невживаного ще ні одним східньо-українським композитором, до атоналізму, що в ті часи був панівним і найбільш характерним стилем музичної мови Західньої Європи»<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. С. 206.

Перша соната Б. Лятошинського – твір, що сполучає динамічно вибухову експресивність і психологічну заглибленість. Продовжуючи традиції Ф. Ліста й О. Скреябіна, композитор утілює ідеали лірико-героїчної концепції на рівні художньої досконалості. Твір виростає з перших двох тактів. Тому музика тут виступає як афоризм і джерело цілої форми. Композитор уникає музичної матеріалізації характеру комплексом виражальності певного жанру. Він тяжіє до більш узагальнених зв'язків із жанровими першоосновами музики: декламаційністю, моторністю, розспівністю, інструментальною сигнальністю, звукообразжальністю.

*Б. Лятошинський. Соната №1, оп. 13*

**Concentrato e sostenuto**

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata No. 1, Op. 13. The score is written for piano and bass clef staves. It begins with the tempo marking "Concentrato e sostenuto" and a forte dynamic. The music features a mix of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several slurs and accents throughout the piece, and fingering numbers (5, 6, 7) are indicated for certain notes. The score is divided into two systems, with the second system starting with a measure number of 3.

У темі вступу провідне місце належить декламаційності. Звуковий прообраз людської мови (експресивної, мужньої) підкреслено паузами. Вони членують афоризм на короткий імперативний вигук у низькому регістрі й мотив розвитку думки у фігурі з дрібних тривалостей до завершального ствердження. Одночасно інструментальна сигнальність від-

бивається двічі: спочатку у вкрапленні дзвонівості, а потім у ритмоформулі, яка імітує звучання литавр; звукозображальність – у фігураційному пасажі, що стає тлом завершально-ствердної частини афоризму. Отже, тема вступу є жанрово багатосовною. Вона афористична не тільки у зв'язку з тим, що з її матеріалу черпається весь розвиток ідей у сонатній формі, а й тому, що її первісною даністю є змістовна місткість.

У взаємодії головної і побічної партій важливу роль відіграє елемент їх інтонаційної спільності (повторність початкових звуків, мотивна ланка в інтервалі великої септими). Тому, щоб уникнути інтонаційної статичності, що виникає як неминучий наслідок тотожності елементів, композитор обирає рушійною силою розвитку жанрове варіювання. Побічну тему Б. Лятошинський обрамляє елементом ліричної типізації змісту (ноктюрн, елегія) – рівномірно плинним тлом широкого діапазону; над ним височить крихка експресія мелодичної думки, що створює в сукупності звукове узагальнення лірико-філософського характеру. Водночас значну роль відіграє принцип ритмофактурної організації матеріалу – асинхронність руху горизонталей. Тканина, що виникає, «розвиває» стабільність вертикальних поєднань у метрі, робить її мінливою, зумовлюючи велику сконцентрованість інформації на одиницю музичного часу. У зв'язку з частим використанням цього принципу («Відображення», Соната-балада) його можна вважати одним із компонентів музичного стилю Б. Лятошинського.

Ритмофактурна асинхронність властива й головній партії. Проте звукозображальне тло тут не тільки ближче до свого прототипу з афоризму, а й існує в поєднанні з «литавровим». Виникаючи з безпосередньої спорідненості з темою вступу, це збільшує риси оповідності, переводить тематичний комплекс у сферу епосу. В подальшому основна думка набуває схвильованості, подрібнюється та ущільнюється, збагачується вступною, розвиваючою і завершальною тезами афоризму.

Натомість побічна тема трансформується колористичніше й лише згодом набуває емоційно-чуттєвої відкритості.

Початковий етап розробки побудовано на інтонаціях другої частини теми вступу. Вона тут збільшена в часі завдяки тривалості розгортання в канонічно-імітаційному викладі й виступає як могутній конденсатор енергії, нагромадження якої визначило появу однієї з кульмінацій (тт. 84–106). Другий етап особливо прикметний перенесенням ритмоформули литаврового тла в найближчу імітаційну зону, що надає всьому розділові відтінку трагедійності, віддаленої траурної ходи. Поряд з тим не менш важлива роль різних вичленувань з афоризму й побічної теми. Перше підсилює характер скорботи, але надає звучанню епічної масштабності; друге – жанрово змінне – то зливається в ліричній виразності з нижніми пластами фактури, то ізолюється у вигляді поодинокого монологічного речитативу. Так створюється неоднозначна єдність образу, природа якого базується на жанровій поліфонії і змінності виражальних засобів, що відбивають опосередкований зв'язок з основами найдавніших звукових прообразів у сферах моторики, розспівності, декламаційності.

Завершення твору пройняте пафосом героїко-патетичної експресії (генеральна кульмінація форми). Якщо в попередній кульмінації, що в розробці, відбувається драматична боротьба, то тут з афоризму утворюється моноліт імперативно-героїчного характеру. Це остання жанрова трансформація тематизму в сонаті, що увінчує конфліктні зіткнення й узагальнює головну ідею твору.

У першій сонаті Б. Лятошинського знайшли одне з перших втілень експресивно-психологічний стиль української музики ХХ ст. і самотутнє осмислення сонати (в одночастинному різновиді) як жанру, стосовно до якого інші жанри є піджанрами. Певну систему жанрово-стилістичної виразності Б. Лятошинського, котра інспірує і рухає конструкцію сонатної форми, утворено завдяки поєднанню принципів

жанрової багатоосновності, змінності, поліфонії, трансформації та жанрового варіювання, що зумовлюють поемно-баладний розвиток матеріалу. Дана система виявляється на всіх рівнях формоутворення: від будови теми до структури цілого, визначаючи як повноту експресії, так і впливовість багатогранного змісту.

Сонати українських композиторів можна умовно поділити на дві групи. Першу, конфліктно-психологічну, з образністю, що втілюється згущено-експресивними виражальними засобами, становлять сонати № 1, *op.* 1 (1924) і № 2, *op.* 5 (1926–1927) Михайла Тіца, Соната *op.* 26 Ігоря Белзи (1929). До другої групи, суто романтичного плану, належать твори Костянтина Данькевича, Матвія Гозенпуда, Михайла Скорульського, частково Гліба Таранова та Володимира Фемеліди. З погляду художності вони нерівні. Інколи масштабність задуму нівелюється умоглядністю; чуттєву сферу через однотипність виразу і слабку контрастність компонентів перенасичено. У Сонаті *op.* 26 (1926) М. Скорульського проступають певні риси мистецького почерку автора: поєднання вибуховості, ліричної пристрасності з елементами пейзажного звукоживопису філософсько-споглядального типу. Безсумнівно, що в Сонаті, практично невідомій для сучасників, М. Скорульський здійснив вагомий крок у формуванні тих стильових пошуків, що принесли йому згодом значні художні досягнення.

У «Романтичній сонаті» (у чотирьох частинах) В. Фемеліди (1927) простежується широке коло художніх орієнтирів – від Ф. Ліста до Сергія Прокоф'єва, що засвідчує охоплення різних стильових тенденцій.

У цей же період з'являється зразок непересічної мистецької цінності в жанрі сюїти – цикл «Відображення» Б. Лятошинського (1925), який посів провідні позиції з-поміж творів модернізму. Поряд із Сонатою № 1, Сонатою-баладою та Баладою цикл «Відображення» уособлює якісний стрибок художнього мислення, суттєво відмінний від загальноестетичної і технологічної норм, що існували в українській

музиці. Його новаторський характер полягає в застосуванні незнаної раніше системи виражальних засобів, спрямованих на розкриття духовного світу людини.

Твір складається із семи частин, об'єднаних узагальнено-програмним задумом, що впливає з назви сюїти («Відображення»). Вони передають експресивність героїчного характеру (I), приглушену ліричність вислову (II), бен-тежність екстатичного поривання (III), глибоку трагедійність почувань (IV), психологічну витонченість (V), в'їдливу іронію (VI), імперативно-життєствердні сили людини-борця (VII). У творі визначилися пов'язані між собою сфери, що становлять сукупність ідей усього комплексу узагальнень. Це «відображення» сучасного авторові світу думок і емоцій, взаємопроникнення гомофонної і поліфонічної систем в організації матеріалу, виявлення асоціативних зв'язків тематизму твору, принципів інтонаційно-конструктивної єдності сюїтного циклу.

Інтонаційною основою сюїти є тема її першої частини, окремі елементи якої проникають в усі «пори» наступних розділів, надаючи циклові прикмет сюїти-варіацій.

Власне тема в широкому аспекті символізує опосередкований зв'язок з традицією (концепцією героїчного в музиці О. Скрябіна), а у вузкому – розкриває конкретне джерело спадкового розвитку мистецьких ідей. Такою є Прелюдія № 2 ор. 31 О. Скрябіна, з якою «Відображення» Б. Лятошинського споріднює характер первісної думки, що розкривається в різноспрямованості інтервальних кидків мелодії в акордовому викладі, який переходить в остинатну фігуру з імітацією ударів литавр. Збігаються початковий хід на збільшену квінту з наступним секундовим у партії лівої руки. Близька за будовою і вертикаль, що підтримує цю імітаційну фігуру (у Б. Лятошинського та сама структура розширюється за рахунок уведення ще двох ланок, які водночас розосереджують її функціональну визначеність). Показовий і принцип тематичної будови: експресивно-насичений імпульс – статична

розрядка. Поряд з тим інтонаційно-мелодичний рух кількох акордових горизонталей у Б. Лятошинського ускладнено дисонантними зв'язками: він має не два, а три рівно-спрямованих кидки; ядро теми (у двох чвертках першого такту) має (на відміну від скрябінського) рівноцінну (порівняно з метричним масштабом ядра) частину. Отже, незважаючи на спорідненість в обох випадках музичної думки, художні образи виявляються зовсім не адекватними: якщо в О. Скрябіна втілюється горде, примхливе поривання рафінованого вольового почуття, то в Б. Лятошинського – психологічно-експресивний героїчний афоризм.

Б. Лятошинський. Відображення, ор. 16

**Maestoso e con fermezza**

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked *ff sempre* and *marcatissimo*. It begins with a triplet of chords in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The second system continues with similar textures, including a change in dynamics to *ff*. The third system concludes with a final triplet and a fermata. The score is characterized by complex textures, dissonant intervals, and a strong rhythmic drive.

Цей твір відображає синтез кількох провідних художніх ідей і відповідних прийомів їх конкретизації в інших п'єсах композитора. Тема циклу віддзеркалює ідею вступної тези (з якої і випливають усі подальші особливості музичної дії), використаної в Першій сонаті *op.* 13, потім – у Сонаті-баладі *op.* 18. Важливе місце в Сюїті посідає особливий фігураційний передйом. У системі монотематичних зв'язків циклу він набуває значення варіаційного фонічного лейттембру. Фонічні аподжіатури автор розробив ще в Першій сонаті, як і остинатність імітації ударних, що знайшло втілення також у Другій сонаті.

Характерним є ряд інших «відображень» особливостей фортепіанного стилю Б. Лятошинського, пов'язаних із жанровою трансформацією, рішенням окремих віртуозно-технічних завдань, тлумаченням кульмінації. Порівняння фрагмента Сонати-балади з другою частиною циклу свідчить про певну інтонаційну спільність. Але музика їх по-різному відбиває образ. Перший художній характер огорнений ліричним теплом, а другий забарвлений експресією напруженого роздуму.

З віртуозних рішень показовий пасаж у розбіжному русі з фактурним потовщенням кінцевої долі. Він розвиває в Сюїті поліфонічний прийом оберненого (протилежного) руху (інтервалів, ланок, інтонацій, тем) у вільному плані. Цей прийом знайшов досить широке варіантне застосування в Першій сонаті, Сонаті-баладі, Концертному етюд-рондо. Типова для Б. Лятошинського експресивно-екстатична кульмінація цієї частини: «Відображення» (ч. III, тт. 60–62); Перша соната (тт. 167–176); Соната-балада (тт. 83–88); Концертний етюд-рондо (тт. 198–203). Усе це засвідчує наявність у сюїті двобічного відображення стильових закономірностей музики автора: усвідомлене, ретроспективне – для тих моментів, що вже знайшли своє втілення або оформлювались одночасно (сонати), і мимовільне, випереджальне, про що свідчать композиції, створені в наступні роки (Балада, Концертний етюд-рондо).

Принцип «відображення» в Сюїті Б. Лятошинського всеохоплюючий і стосується як мікроструктури теми, так і



макроструктури циклу. Вже на початку теми відбувається потрійне інтервальне «відображення»: перший хід у верхній мелодичній лінії на збільшену квінту відтворюється в оберненні дубльованими басами, а секундовий зв'язок нижніх ліній – у верхній. Другий рівень «відображення» (у межах частини) виявляється в інтервальному оберненні всієї теми. Елементи поліфонічного письма закріплюються, розширюються та стають невід'ємними від гомофонної тканини. Третій рівень «відображення» охоплює інтонаційну взаємодію частини. Усіх їх побудовано на вичленовуваннях з основної теми, котрі щоразу стають за основу для «вирощування» нового тематичного варіанта, що персоніфікує то близький до первісного, то далекий від нього образний характер.

Висока майстерність варіаційної техніки Б. Лятошинського з особливою переконливістю розкривається в четвертій частині. Це трагедійний (з асоціативними контурами траурної ходи) центр, де композитор відтворив образ смутку, використавши лише два елементи: те саме (дещо скорочене) вилучення, що й у попередній «буремній» частині, і варіантно розширену фонічну аподжіатуру (нею на початку твору було втілено героїчні засади).

Створені на основі головної теми образи не зникають безслідно, а переходять в інші номери циклу. Це розширює систему прийомів, що забезпечують його тематично-конструктивну єдність. «Відображення» Б. Лятошинського – композиція не однотемна, що властиво більшості варіацій. Проте багатотемність сюїти створено під безпосереднім впливом принципу монотематизму в дусі бетховенсько-лістівської традиції (проведення початкової теми та її варіантів у різних образних трансформаціях через увесь твір).

«Відображення» Б. Лятошинського – яскравий зразок жанрового новаторства. Суть його в незвичності відображень різних традицій і методів. Це творчо перетворений принцип лютневого мистецтва XV ст. (докласичного, підготовчого етапу клавірної сюїти), згідно з чим повільний і швидкий танці

в різних метрах (павана – гальярда) на ту саму тему виступали зародком циклічного цілого. Це і варіаційність – як метод створення різних образів, і взаємодія принципів поліфонічного розвитку матеріалу й монотематизму, що визначав циклоутворення і його форму. У «Відображеннях» Б. Лятошинського поряд з його ж сонатами й Баладою утвердився експресивно-психологічний стиль – один із тих мистецьких напрямів, що пов'язаний з глибоким розкриттям складного духовного світу людини.

У річищі модернізму також склалася творчість уродженця Чернігівщини Миколи Рославця. Здобувши фах композитора в Московській консерваторії, він на початку 1910-х років активно долучився до літературно-мистецького середовища Москви. Важливим поштовхом у становленні власного стилю Рославця стала широка обізнаність із сучасною зарубіжною музикою завдяки його діяльності в АСМ, а глибоке сприйняття творчості Скрябіна та художньо-естетичних ідей символізму, що посідали провідні позиції на той час у мистецьких колах Росії, дало конкретне спрямування формуванню стилістики. Музичний символізм Рославця простежується у формульному характері тематизму й вагомості сюжетного фактору в композиції твору<sup>26</sup>. Композиторові вдалося створити оригінальну систему ладо-тональної організації композиції, яку він назвав «синтетакордом» і втілював у своїх творах. На думку О. Коменди, «цінність цієї системи підтверджується синтетичним (вертикально-горизонтальним та варіантно-множинним) характером її центрального елемента, а також здатністю цієї системи до активного “саморозвитку” в цілому відповідного темпам “саморозвитку” модернізму періоду його становлення»<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Дем'янчук О., Коменда О. Творчість Миколи Рославця у контексті становлення музичного модернізму. Луцьк, 2008. С. 124.

<sup>27</sup> Там само. С. 116.

У період, що розглядається, Рославець написав 5 сонат (№ 1, 1914; № 2, 3, 4, 1916; № 5, 1923), 2 поеми (1920), 5 прелюдій (1922). Зокрема, у сонатах (з них відомі лише перша, друга і п'ята, усі – одночастинні) дослідники відзначають вплив естетики конструктивізму, що проявився, окрім застосування системи синтетакорду, ще й у важливій ролі поліфонії<sup>28</sup>. Риси спадковості з п'ятьма прелюдями *op. 74* Скрябіна детально простежила О. Коменда в п'яти «харківських» прелюдях<sup>29</sup>. Ці п'єси були написані в короткочасний період діяльності Рославця протягом 1921–1922 років у Харкові на посаді професора й ректора музичного інституту та завідувача відділу художнього виховання Наркомосу УСРР.

Завдяки винайденій оригінальній системі композиції і практично втіленій у власній творчості, Рославець став одним із новаторів музичного мистецтва ХХ ст. Щоправда, визнання цього факту відбулося через кілька десятиліть після смерті композитора, і, спершу, зарубіжними вченими.

Для розвитку української фортепіанної музики велике значення мала виконавська й педагогічна діяльність В. Пухальського, «ключової фігури у складному процесі реорганізації Київського музичного училища у вищий навчальний заклад – Київську консерваторію»<sup>30</sup>. Фортепіанний доробок композитора складався з кількох п'єс: два ноктюрни, «У сутінках», «Сторінка кохання», концертний етюд «Вихор», вальс «Спогади про Майоренгоф»,

---

<sup>28</sup> Ищенко Е. О преломлении принципов полифонического письма в фортепианных сонатах Н. Рославца. *Вестник Башкирского университета*. 2011. № 16. С. 1264–1267.

<sup>29</sup> Коменда О. П'ять прелюдій О. Скрябіна *op. 74* і п'ять «харківських» прелюдій М. Рославця: до питання традицій і новаторства ладогармонічної мови. *Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*. 1999. Вип. 2. С. 45–52.

<sup>30</sup> Гусарчук Т. Володимир Пухальський: феномен творчої особистості. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. 2013. № 4. С. 74.

Романс і Скерцо, а також «Етюди в арпеджіях», що належать до суто педагогічного репертуару.

Позначені впливом романтизму, досить скромні за образно-емоційним змістом, фортепіанні твори В. Пухальського відбивають настанови його педагогічної і виконавської діяльності. Як відомо, митець шанував лисенківські виконавські традиції та намагався творчо збагатити їх: «Мені подобалося в ньому його навдивовижу чесне, щире й любовне ставлення до мистецтва», – писав він про М. Лисенка<sup>31</sup>. Дослідники звертають увагу на «широкий арсенал гармонічних засобів романтичного стилю – альтеровані акорди, мажороміор, різноманітні модуляції, зокрема енгармонічні, зіставлення тональностей на межі розділів форми, еліптичні звороти. У формотворенні домінує квадратність, тричастинні прості та складні форми з динамізованою репрізою. Безумовним достоїнством фортепіанного доробку композитора є зручність для виконання, розвиненість фортепіанної фактури»<sup>32</sup>.

В. Пухальський прагнув розширити можливості фортепіано як співучого інструмента, що помітно і в його власній фортепіанній музиці. Зокрема, Ноктюрн Фа-дієз мажор відзначається широкою розспівністю мелодики, майже повною відсутністю мелодично інертних епізодів, а основна його тема – це інструментальне бельканто, наснажене специфічною «вокальною» мелізматиною. Ноктюрн демонструє широкий спектр тембрових барв – прозорий і дзвінкий хоральний вступ, густа тканина подвійних секст і кварт романтично-піднесеної середини (твір має складну тричастинну форму), за-

---

<sup>31</sup> М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. Лисенко. Київ : Музична Україна, 1968. С. 283.

<sup>32</sup> Гусарчук Т., Хмара Г. Фортепіанна творчість Володимира Пухальського як втілення традицій європейського музичного мистецтва XIX століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. 2014. Вип. 112. С. 40.

колисуючі звучання заключної теми, що ніби тоне в численних фігураціях.

Помітним явищем у музичному житті України кінця перших двох десятиліть ХХ ст. була також фортепіанна творчість М. Тутковського. Найкращим його п'єсам властиві романтична піднесеність і ширість. У доробку автора чимало п'єс салонного характеру, де емоційність заступає сентиментальність. Найбільше М. Тутковський написав мініатюр. Поміж них – «Мазурка в стилі Шопена» (ор. 3), «Елегійний роздум» (ор. 15), «Признання. Експромт-романс» (ор. 19), Баркарола (ор. 20). До більших творів належать Полонез із опери «Міньйон» А. Тома, ор. 10 (концертна транскрипція), концертний вальс «Спогад про Відень» (ор. 24). На жаль, найцікавіші твори М. Тутковського залишилися недрукованими.

З рукописів помітно, що автора вабили переважно дві емоційно-образні сфери: патетика пристрасного поривання й бідермаєрівська поетика затишної оселі. У «Ліричній поемі» панує настрій м'якої задуми. Інтонаційна спорідненість тематичного матеріалу середньої і крайніх частин пом'якшує елементи контрасту, що виникають унаслідок зміни фактури, тонального зіставлення (середня частина – пісня з арпеджованим «гітарним» гармонічним супроводом, мерехтливо підголосків у крайніх частинах, фа-дієз мінор змінює Ля мажор тощо).

Патетику романтичного піднесення найкраще презентує схожа на прелюд п'єса «Пристрасне поривання», в основі якої – мелодія романсового типу. Автор прагнув максимально динамізувати твір, використовуючи виражальні можливості віртуозної фортепіанної техніки. Тут панує октавно-акордовий стиль викладу, острівці *p* тонуть у потоці динамічного напруження (*ff*), мелодичні підйоми й спади здійснюються *martellato*, подвійними терціями тощо. Добре володіння М. Тутковського виражальним арсеналом фортепіано певною мірою компенсує інертність тематичного й ладо-гармонічного розвитку.

На думку О. Гедзь, «зразки фортепіанної музики (баркароли, вальси, гавоти, полонези, мазурки, елегії, експромти) створені для високопрофесійного виконання, що підкреслює відмінний рівень творів. Ця жанрова гілка композиторської спадщини М. Тутковського демонструє прихильність композитора до традицій європейського романтизму, водночас яскраво презентуючи параметр власної індивідуальності митця. Фортепіанні твори композитора відтворюють жанрово-стилістичні моделі мініатюр Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона. Стильова гра виявляється на всіх рівнях твору, починаючи від назви («*Valse a la Strauss*», «*Souvenir de Vienne*», «*Valse-caprice*», «*Masourka a la Chopin*»), закінчуючи принципами формотворення (переважання сюїтної побудови). Особливо виразно використовується колаж квазі-цитат у фортепіанних вальсах, що, відповідно до колажних засобів, надає різкого стильового контрасту індивідуальній музичній мові Тутковського і стильовим координатам української музичної культури доби»<sup>33</sup>.

У 1908 році збірку фортепіанних прелюдій написав В. Барвінський. Це була перша довершена робота двадцятирічного композитора. Яскраві, багатобарвні, романтично щедрі емоції та образи панують у цих фортепіанних мініатюрах. Коректний, інтелектуально виважений характер першої (написано було вісім прелюдій, але опубліковано лише п'ять) протистоїть емоційному вихорю п'ятої, пастораль другої – примхливій скерцозності третьої та пишній картинності четвертої.

П'єси об'єднує спільний образно-тематичний задум: кризь збірку проходить тенденція розвитку від стриманих, урівноважених емоційних тонів до романтичного буяння почут-

---

<sup>33</sup> Гедзь О. Творча спадщина М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова у стильових координатах української музичної культури кінця ХІХ – першої третини ХХ століття : дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2019. С. 95.

тів, поступового збагачення тембрових барв, колористичного наснаження мелодики й гармонії. Не випадково інтерес до світлотіні, майже непомітний у першій прелюдії, значно посилюється в подальших, часом нагадуючи колористику фортепіанних творів Моріса Равеля раннього періоду творчості. Варіаційний тип викладу в першій, відносно розвинена тричастинність четвертої та монотематизм п'ятої прелюдій виступають як початковий етап розгортання романтичного почуття. Воно досягає апогею в останній (№ 5). Ця прелюдія – єдина хвиля емоційного піднесення. Суцільний потік гармонічно напружених акордових фігурацій, пунктир речитативної мелодії, проведеної крізь твір, руйнують структурні межі й синтаксичні підрозділи. Віртуозна фактура прелюдії – кульмінація всієї збірки. Пасторальна за образністю Прелюдія № 2 наповнена імпресіоністичним колоритом завдяки безпівтоновій основі візерунків мелодичної лінії, трохи «ірреального» присмаку тональності Фа-дієз мажор, фонізму ритмічно чітко організованого фону. В цій пантеїстичній замальовці панують ніжні пастельні барви.

Фортепіанні прелюдії В. Барвінського належать до тієї романтичної образно-тематичної сфери, що й прелюдії Л. Ревуцького або поеми В. Косенка. Відчувається, що авторів близька й зрозуміла музична мова раннього О. Скрибіна, Миколи Метнера, Сергія Рахманінова, М. Равеля, але майже не трапляються прями переспіви фортепіанної творчості цих великих митців. Скоріше помітно, що В. Барвінський, як і Л. Ревуцький, В. Косенко, живе й мислить у ту саму історичну епоху, що й вони.

У написаних В. Барвінським у Празі оптимістичній і водночас споглядально-ліричній тричастинній Сонаті До-дієз мажор (1910), утрачених Варіаціях на власну тему до мінор (1909) та циклі «Любов» (1914–1915) простежується засвоєння композитором досвіду європейського романтизму, насамперед німецького, хоча в циклі «Любов» («Самота – туга любові», Серенада, «Біль – бій, перемога любові»), виданому

1925 року віденським видавництвом Universal Edition, відчутним є український колорит.

Натомість стихія фольклоризму, безпосередня опора на конкретні народні пісні яскраво проступає в циклі «Пісня (Канцона). Серенада. Імпровізація» (1911), чотиричастинній «Українській сюїті» (Прелюд. Скерцо. Пісня. Варіації і fuga, 1915) та незакінчених, а згодом утрачених Варіаціях Сі-бемоль мажор на тему української народної колядки (1917, тему колядки «Ой дивнее народження» взято в гармонізації К. Стеценка).

Внесок в українську фортепіанну музику зробили також композитори, які короткочасно працювали в Україні: Фелікс Блюменфельд, Р. Глієр, Василь Золотарьов, В. Малішевський. Зокрема, у зазначений період Фелікс Блюменфельд (викладав у Києві протягом 1918–1922 рр.) створив 10 обробок українських народних пісень, записаних К. Квіткою з голосу Лесі Українки (для педагогічного репертуару, 1921) та 2 трагічні уривки мініор *op.* 50 (1921), присвячені Володимирі Горовицю, його учневі. В. Золотарьов (працював в Одесі в 1924–1926 та Києві в 1926–1931 роках) з дидактичною метою написав 50 обробок українських народних пісень для 2-х фортепіано (де простіше викладена перша партія призначена для учня, а друга партія – для вчителя). Вітольд Малішевський, перший ректор Одеської консерваторії (перебував в Одесі протягом 1908–1921 рр.) створив шість п'єс *op.* 4 (Меланхолія, Прелюдія, Скерцо, Балетний фрагмент, Менует, В салоні), чотири п'єси *op.* 6 (Елегія, Фантазія, В класичному стилі, 5 варіацій), обидва опуси опубліковані 1904 року, ще в петербурзький період, та міні-цикл «Фантастична прелюдія і fuga» *op.* 16 (1913)<sup>34</sup>.

У першому 30-літті ХХ ст. українська фортепіанна музика почала активно розвиватись у напрямку розширення

---

<sup>34</sup> CD: Witold Maliszewski (1873–1939). Complete Works for Piano: Joanna Ławrynowicz, piano. Warszawa : Acte Préalable LTD, 2015. AP0320.



жанрового фонду та стильового наповнення. Сформувались її три основних образно-тематичні спрямування: пісенно-ліричне, картинно-характеристичне та загострено психологічне. Найкращі твори того періоду продовжували разом із доробком М. Лисенка його жанрово-стильові традиції. У річці пізнього романтизму (особливо його скрябінського різновиду) писали фортепіанну музику В. Косенко й Л. Ревуцький. Ширшає емоційно-образний діапазон творів – від інтимного ліризму до глибокого драматизму. Стилістика романтизму притаманна творам С. Людкевича, Р. Глієра, В. Малішевського, М. Скорульського, В. Фемеліди, Г. Таранова, К. Данькевича. У музичній мові переважає романсовість, широко розповсюдженими жанрами стають елегія і ноктюрн, прелюдія, марш, fuga. Виникають жанри поеми (Я. Степовий, В. Косенко, М. Тутковський, М. Гозенпуд, Г. Таранов), етюдів (В. Пухальський, С. Борткевич, В. Косенко, Г. Таранов, Костянтин Шипович), циклу мініатюр (Ф. Якименко, С. Борткевич, В. Барвінський). Відчутними стають ознаки імпресіонізму, сецесії (Ф. Якименко, В. Барвінський), академізму (Я. Степовий, В. Золотарьов, В. Пухальський, Ф. Блюменфельд, М. Гозенпуд), символізму (Ф. Якименко, М. Рославець), модернізму (напівжартівливі експерименти В. Барвінський, М. Рославець), згодом експресіонізму (Б. Лятошинський, М. Тіц), неокласицизму (Микола Колесса) і взагалі нової музики ХХ ст. (Б. Лятошинський, І. Белза). Попри наявність в окремих композиціях (М. Тутковський) бідермаєрівської поетики, зникає попит на салонну музику, натомість зростає роль концертно-віртуозного стилю.

У фортепіанній композиторській творчості на даному етапі з'являлися й опуси великої форми (сонати В. Барвінського, Я. Степового, Ф. Якименка, В. Косенка, Б. Лятошинського, сонатні *Allegro* Леоніда Лісовського й особливо Л. Ревуцького; сюїти В. Барвінського, Ф. Якименка, Я. Степового, Б. Лятошинського). Однак виключно високою була питома вага творів малих форм. Мініатюра кількісно складає пере-

важну більшість композиторського доробку. Саме в мініатюрі виявилось найбільш художньо цінного, що було створено у фортепіанній музиці за перші тридцять років ХХ ст.

Українські композитори, врешті як і літератори, прагнули до поглибленого й деталізованого психологічного аналізу, намагалися вловити й осмислити «мить» у духовному житті сучасника. Найбільші художні висоти досягли М. Лисенко, В. Барвінський, В. Косенко, С. Людкевич, С. Борткевич, Я. Степовий та Ф. Якименко.

Фортепіанна музика означеного періоду стала важливою підвалиною для формування української композиторської школи, що вповні склалась упродовж ХХ ст.

## Розділ 10

*Валентина Кузик,  
Богдана Фільц*

### ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ГОЛОСУ З ІНСТРУМЕНТАЛЬНИМ СУПРОВОДОМ. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ ВІД ФОЛЬКЛОРНОГО ДЖЕРЕЛА ДО СОЛОСПІВУ

Звернення до жанру обробки / аранжувань народнопісенних джерел – від аматорських спроб музик-дилетантів до високохудожніх зразків фахових композиторів – помітно позначило динаміку руху художньо-мистецької думки українства в історичних умовах початку ХХ ст. на її шляху до першої спроби утворення власної незалежної держави. Цей поступ національного самоусвідомлення спостерігався на всіх теренах, де жили українці, попри існуючі кордони. Тим самим українці виявляли генетичне прагнення до єдності, що живилося спільною мовою, спільною піснею, християнською вірою, культурними й побутовими звичаями, які сягали часів давньої Руси-України. За обсягами це були величезні географічні масиви. До них входили території, що належали до Першої світової війни двом

імперіям, а після їх розпаду кільком центральноєвропейським країнам. На них проживала значна кількість етнічних українців. Відомо, що в Російській імперії, за даними 1917 року, на Великій, або Наддніпрянській, Україні (імперська назва «Малоросія») їх було 70 млн <sup>1</sup>. А на західних теренах, що входили до складу Австро-Угорської імперії, за даними 1910 року, мешкало 4,2 млн українців – етнічні групи русинів, бойків, лемків, гуцулів <sup>2</sup>. Історичні документи засвідчують, що через об'єктивні обставини у великих містах тогочасної Росії, особливо її двох столицях – Москві й Санкт-Петербурзі – також існували українські громади, до яких входили не тільки міська інтелігенція і різночинні верстви, а й представники аристократії. У визначеному історичному відтинку часу (1900–1930) пікового значення вагомої віхи історії, якої нація прагнула упродовж століть, стало проголошення 22 січня 1918 року IV Універсалу Центральної ради про утворення незалежної Української Народної Республіки <sup>3</sup>.

Наведені дані щодо розселення й кількості українців в означений період мають на меті показати масштабну панораму розвитку найбільш поширених у побуті жанрів музичування, адже загальноновизнана риса *української менталь-*

---

<sup>1</sup> До місць їх осілості належали також Кубань, Таганрожчина, Курщина, Белгородщина, Воронежчина, частина Брянщини. Також Берестейщина й Пінщина, що входять нині до складу Білорусі.

<sup>2</sup> Вони мешкали в Східній Галичині (центр Львів), на Холмщині, Надсянні, Підляшші та Лемківщині [Бельське, Жушувське (укр. – Ряшівське), Кросновське, Тарнувське, Новосондецьке, Перемишльське, частково Краківське (гірські райони) воеводства сучасної Польщі], на Пряшівщині (тепер – Словаччина), у Південній Буковині, Мармарощині, Задунав'ї та Банаті (нині – Румунія), на Придністров'ї (нині – Молдова), у нинішніх Чернівецькій та Закарпатських областях України.

<sup>3</sup> Проіснувала до 18 березня 1921 року. За Ризькою угодою відбувся її розподіл між Росією та Польщею.

*ності як кордоцентричної* вже зумовлювала потяг до художнього самовиявлення, музикування, співів. Ці якості, до речі, ще з XVIII ст. запримітили на сході – «донорські» інтелектуальні й культурні вливання досить яскраво позначилися на суспільній історії Російської імперії. Небайдужими до талантів українців були й на заході – маємо багато свідчень про музичні враження слухачів із країн Західної Європи від українського музичного мистецтва, особливо від прекрасної нашої пісенної спадщини та від чудових голосів українських співаків.

Не буде помилкою зазначити, що серед усіх поширених у той час форм музикування найбільшого поширення набув жанр обробки української народної пісні для голосу з інструментальним супроводом (гітара, цитра, але переважно фортепіано), що утворив потужну фольклорну хвилю. Вона була пов'язана з тенденціями зростлого національного самовизначення та демократизмом естетичних засад українського мистецтва (і музичного зокрема), хоча її негативно сприйняла імперська цензура, особливо в період реакції після революції 1905 року. Політика культурологів царату спрямовувалася на поширення так званого малоросійського сурогату, заохочувався друк різними видавництвами художньо маловартісних пісень, які мали жартівливо-розважальний, любовно-сентиментальний, бурлескний або ж навіть відверто вульгарний зміст. У Петербурзі, Москві, Києві великими тиражами виходили збірки на кшталт: «Жарты, кохання, любов та жениханья»<sup>4</sup>, «Тытяна чорнобрыва»<sup>5</sup>, «Стыцько та Одарка»<sup>6</sup>. Їх поява

---

<sup>4</sup> А. Е. П. (Півень). Жарты, кохання, любов та жениханья. Сборник новейших малороссийских любовных песен, дуэтов, куплетов, рассказов и стихотворений. Москва, 1907.

<sup>5</sup> Тытяна чорнобрыва : сборник малороссийских песен / сост. Н. Павлюк. Москва, 1908.

<sup>6</sup> Стыцько та Одарка. Малороссийские куплеты и рассказы. Киев, 1908.

засвідчувала неабиякий попит на «малоросійщину» в різних верствах не тільки на теренах України, але й Росії. Крім нот для голосу, з'являється багато перекладань народних пісень для поширених у побуті інструментів – скрипки, цитри, гітари. Однак широко рекламовані «зборники новейших малороссийских песен» не були спроможні зупинити зростаючий потяг суспільства до справжнього свіжого джерела народної мелодії. Як засвідчили реалії, намагання звести українську пісенність на маргіналії культурного процесу не мали успіху.

Еволюція жанру була зумовлена кількома чинниками, суттєвими для загального поступу українського суспільства на цивілізаційному його шляху ще від доби Романтизму: *загально соціальними* – укріплення позицій національної самосвідомості, глибше пізнання власної історії та зміцнення естетичної самопотреби, і *культурологічними, професійними*, – зростанням кількісно та якісно представників національної музичної школи, зокрема її виконавського та композиторського напрямів. Позначився на процесі й активний розвиток української фольклористики та новий підхід до народної пісні як самотутнього художньо-естетичного явища. Такий погляд на фольклор, проголошений видатними українськими вченими й композиторами Миколою Лисенком, Петром Сокальським, Філаретом Колесою, Климентом Квіткою, Олександром Кошицем став для багатьох молодих музикантів поштовхом до організації фольклорних експедицій та збирання фольклорних зразків, що наближало до глибокого розуміння не тільки мелосу та поезії народу, а й самого духу творення у всіх його розмаїтих проявах.

Особливо незаперечним у цій справі був авторитет Миколи Лисенка, який власною високохудожньою творчістю довів загальну важливість фольклорної спадщини народу в діяльності національних митців. Він наголошував: «Дуже важно перейти школу народної етнографії, записати не одну сотню

пісень. Іноді чоловік приглянеться до ритміки народної, до зворотів мелодійних у народній творчості, і все це мимоволі має одбитися на власній творчості»<sup>7</sup>.

У 1900 і 1903 роках Андрій Конощенко (Грабенко) видав збірку «А в нашому селі», де було вміщено дві сотні українських народних пісень. На той час припадають і перші фольклорні записи Порфирія Демуцького<sup>8</sup>. Яким Бігдай друкує «Листи з Кубані» – власні фольклорні записи «для різних голосів»<sup>9</sup>; виходить «Збірничок найкращих українських пісень з нотами», укладений М. Остаповичем під редакцією О. Кошиця<sup>10</sup>. А сам О. Кошиць зібрав понад тисячу фольклорних зразків на Кубані (1903–1905), 500 з яких розшифрував та опублікував (1908 р. був нагороджений за цю працю золотою медаллю на Кубанській крайовій виставці)<sup>11</sup>.

У Західній Україні композитори Денис Січинський та Остап Нижанківський беруть участь у складанні збірки «Звуки України», спеціально призначеної для осередків української трудової еміграції в Нью-Йорку<sup>12</sup>.

Велику працю – укладання західноукраїнських народних пісень з детальними примітками, варіантами та паспортизацією – розпочав ще у 1881 році О. Нижанківський (хронологічно випередив М. Лисенка). Кількість записів у його рукописі з часом збільшувалася; занотовані народні мелодії слугували

---

<sup>7</sup> Лисенко М. Листи. Київ, 1964. С. 397.

<sup>8</sup> Демуцький П. Народні українські пісні з Київщини. Київ, 1907.

<sup>9</sup> Бігдай А. Лысты з Кубани. Солови пісні для різних голосів. Москва, 1902.

<sup>10</sup> Збірничок найкращих українських пісень з нотами / ноти записав М. Остапович; редакція А. Кошиця. Київ, 1913. Ч. 1–4.

<sup>11</sup> Фольклорні записи О. Кошиця на Кубані стали інтонаційним джерелом для створення ораторії «Віють вітри» Г. Гаврилець (2018).

<sup>12</sup> Звуки з України. Збірка українських народних пісень. Нью-Йорк, 1919.

йому матеріалом для низки хорових творів та сольних обробок уже в ХХ ст.<sup>13</sup>.

Беззаперечно, лідером у цій справі був Микола Лисенко, який і сам збирав народні пісні, гармонізував, укладав супровід до них та почав видавати збірки обробок ще з 1886 року. У 1911 році виходить останній, сьомий, випуск народних пісень для голосу з фортепіано М. Лисенка, що вміщує 37 зразків. Переважна більшість пісень цього випуску була записана па Поліссі. Їх тематика тісно пов'язана з повсякденним тамтешнім життям українського люду: з побутовими проблемами родинних відносин, сумною і слізною жіночою долею в піснях-псалмах (а їх більшість у збірці), з ліричними пориваннями ніжного кохання та дівочими жартами. Пісні соціальної тематики розкривають жорстоке ставлення до бідноти – селянина, наймита, рекрута: «Вчора була суботонька» та «У неділю уночі», яку сам автор називав піснею «про соціальну кривду».

Виклад фортепіанного супроводу до мелодій сьомого випуску відзначається більшою лаконічністю, стриманістю, порівняно з попередніми випусками. Митець досягає виразності супроводу за рахунок насичення фактури поліфонічними елементами: підголосками, імітаціями, канонічними імітаціями («Ой, головко моя бідна», «Сама ж бо я сама», «Ой піду я до млина» та ін.). Зокрема, привертає увагу обробка веселої дівочої пісні «На улиці скрипка грає», побудована на контрапункті народної мелодії з імітацією жартівливих перерг скрипки, яким м'яка хроматизація гармонічного мінору з дорійським VI щаблем надає примхливої чарівності.

Вагоме значення у створенні художнього образу пісень має ладовий колорит: дорійський («Ой вийду я на вулицю»), фригійський («Ой Боже, Боже»), міксолідійський («Тече річка

---

<sup>13</sup> Нижанківський О. Пісні народні зібрав і під ноти зложив О. Нижанківський. Рукопис зберігається у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника.



невеличка», «По тім боці за Дунаєм»). У традиції народно-ладового мислення і перемінність однойменних та споріднених ладів у кадансах речень і періодів пісень.

Інтонаційно-стильовою рисою аранжувань М. Лисенка став «*український думний*» лад – саме так митець назвав дорійський лад з підвищеним IV щаблем, притаманний музичним аранжуванням пісень «Світи, світи, місяченьку», «Ой на горі калина», «Їхав чумак та у Крим». Лірико-драматичне забарвлення цього звукоряду, його національно-характерні хроматизми мають неповторну індивідуальну виразність. А в супроводі пісні «Світи, світи, місяченьку» автор підкреслює його ще й супроводом, імітуючим бандурні перегри з фігураціями «жалощів» (мелізмів), властивих виконавству українських кобзарів. Натомість у піснях соціально-загостреної, бунтарської тематики композитор намагається підкреслити громадянський пафос звучання поетичного слова. Гармонічний супровід у такому творі стає стриманим за ритмікою, з чіткою послідовністю акордів, як-от у пісні «У неділю уночі».

Висока вимогливість до обробки народної пісні, спрямована насамперед на чистоту відтворення фольклорного джерела, позначилась і на збірці Климента Квітки від 1902 року, супровід до якої уклав Борис Яновський<sup>14</sup>. Це була перша спроба тоді ще молодого музичного етнолога. Талановитий юнак зібрав понад 200 народних мелодій і, вирізнивши з них 60 найкращих, здав до публікації. Перебуваючи під великим впливом Миколи Лисенка (з яким був особисто знайомий), збирач хотів, щоб і його записи були подані з художньо-змістовим супроводом. З пропозицією написати гармонізації до мелодій він звернувся до свого товариша, однокурсника по Київському університету Святого Володимира (по юридичному факультету) Б. Яновського – у майбутньому відомого оперного композитора. У 1902 році вийшов перший випуск –

---

<sup>14</sup> Квітка К. Збірник українських пісень з нотами / гармонізація Б. Яновського. Київ, 1902.

10 пісень, записаних від знаних поетів Івана Франка та Лесі Українки (майбутньої дружини етнолога), селянина Максима Микитенка, міщанки Софії Москаленко.

Для Б. Яновського це була одна з перших композиторських спроб. Розпочинаючи роботу над збіркою, він визначив для себе важливу константу – домінуючу роль фольклорного джерела, якому супровід потрібен насамперед для ладово-ритмічної орієнтації. Значно пізніше, оглядаючи і критично оцінюючи і свій творчий шлях вченого-фольклориста, Климент Квітка зауважить відносно супроводів: «Яко гармонізатор згаданого збірника, Б. Яновський показував зразки тієї скромної простоти і безпретензійності, яку може дати тільки високий рівень артистичного й загального розвитку. Стиль Яновського – видержаний і навіть здержаний; кількома майстерними, інтелігентними штрихами він виявляє суть і характер мелодії...»<sup>15</sup>.

У стриманому супроводі, іноді дублюючому мелодію, досить обережно використовуються різні гармонічні послідовності. Наприклад, у супроводі «Ой дощ іде й хмари нема» композитор звертається до прийомів кантового багатоголосся. Іноді за основу супроводу взято засади українського гуртового співу, іноді – народної інструментальної музики, з властивим їй «бурдонним» басом. Подекуди в акомпанементі виписано поліфонічні підголоскові лінії, як «Ой не піде дрібен дощик».

Тільки в жартівливій пісні «Ой дівчино Уляна» супровід наближається до поширеного на той час гітарного викладу, але він пов'язаний з побутово-танцювальним характером та швидким темпом наспіву.

Інший напрям обробки української народної пісні для голосу з супроводом фортепіано представляють твори, розра-

---

<sup>15</sup> Квітка К. Объяснения, поправки и самокритические замечания к работам, напечатанным в 1902–1931 годах. *Личный архив писателя В. Иваненко*. С. 59.

ховані на аматорське виконання музикуючою інтелігенцією в салонах, гуртках, концертах любителів і студентства, у міському побуті (прояв рис культури так званого бідермаєра). Здебільшого автори таких обробок по-справжньому любили народну пісню, прагнули донести її до широких верств населення (переважно міщан), намагалися вкласти етнічні наспіви в популярні для тогочасної побутової музики форми.

Обробки трьох українських мелодій, зроблені Остапом Нижанківським, указують на серйозний підхід галицького композитора до своєї праці. Мелодії були записані автором від мешканців міста й призначалися для виконання в аматорських музичних гуртках. У них композитор не тільки створює відповідний емоційному змістові фортепіанний супровід, але іноді, під впливом тогочасних музичних смаків, трансформує типові стильові ознаки народної пісні, наближаючи її до більш властивих міському музикуванню жанрів. Так, коліскову «Ой біда ж мені на тій чужині»<sup>16</sup>, де йдеться про трагічне життя жінки в патріархальній сім'ї, переосмислено в жанр сумного романсу. Лірично-пейзажній лемківській пісні «Ой в полю садок»<sup>17</sup> композитор за допомогою примхливої синкопуючої ритміки та специфічних форшлагів надає ознак граціозного дівочого танка.

Активне, бадьоре, звучання панує в обробці чумацької пісні «Атамане, батьку наш»<sup>18</sup>. Досить ефектно використано остинато басів («тупотіння» тулумбасів), на яке другим шаром

---

<sup>16</sup> Нижанківський О. Колісанка / записана від Богдана Лепкого. Львів, 1905.

<sup>17</sup> Нижанківський О. Дві пісні народні на голос з супроводом ф-но. 1. Ой в полю садок. 2. Атамане, батьку наш. [Станіслав], 1904. Ч. 18.

<sup>18</sup> Нижанківський О. Дві пісні народні на голос з супроводом ф-но. 1. Ой в полю садок. 2. Атамане, батьку наш. [Станіслав], 1904. Ч. 18. Пісня записана від священика Костя Целевича. Цей варіант мелодії не зафіксований у фольклорних збірках.

у супроводі накладаються імітації перегр бандури. Пісня розрахована на виконання високим басом (хоча вокальна партія і записана у скрипковому ключі); мелодія побудована на чергуванні дрібно ритмічних колоратурних поспівок з витриманими звуками, що в поєднанні із «соковитим» народно-інструментальним супроводом надає їй кумедної поважності.

Обробками українських народних пісень для побутового музикування займалися багато українських авторів. Розглядаючи їх спадщину, Микола Грінченко зазначав: «...то твори в більшості дилетантів-музик, але в них б'є жива вода правдивої чудової народної мелодії»<sup>19</sup>. Так, у збірці Терентія Безшляха «Первоцвіт»<sup>20</sup> уміщено авторські аранжування українських ліричних пісень, здебільшого літературного походження, та пісень-романсів, розрахованих на аматорське виконання солістами, дуетами і тріо <sup>21</sup>. Серед них також записана на Кубані знаменита лірична мелодія «Ніч яка, Господи, місячна, зоряна» на вірш Михайла Старицького («Ніч яка місячна» – після цензури).

Цінною рисою нотозбірки було те, що в ній представлено найпопулярніші зразки. Вона відбивала смаки тогочасної музикуючої інтелігенції, указувала на великий потяг до щирих українських наспівів. Однак треба визнати, що особливою оригінальністю ця збірка не вирізнялася. Типовий для міського побутування акомпанемент гітарного плану завжди дублював мелодію, полегшуючи її виконання. Гармонічна мова обробок Т. Безшляха не виходила за межі західноєвропейської шкільної гармонії, а в дуетах та тріо чуємо переважно секстове й терцеве дво-триголосья та секстакордові послідовності.

---

<sup>19</sup> Грінченко М. Історія української музики. Київ, 1922. С. 169.

<sup>20</sup> Безшлях Т. Т. Первоцвіт: перший десяток українських пісень про 1, 2, 3-х однородних голосів у супроводі рояля. Ростов-на-Дону, [б. р.].

<sup>21</sup> Збірка була популярною і в Росії, на що вказує додаток – невеличкий українсько-російський словничок.

Мала резонанс і збірка пісень 1900 року, записаних на Полтавщині Леонідом Малашкіним, відомим у свій час композитором і дослідником церковної музики<sup>22</sup>. Загалом, його гармонізації не відзначалися глибоким проникненням в образну суть фольклорного джерела, але відчувається, що він у міру можливості намагався наблизити супровід до народних зразків. Так, у пісні «Ой вийду я за ворота» композитор прагнув відтворити звучання троїстої музики, але, не маючи достатньої вправності в подібних композиціях, лише зумовив регістрове перевантаження фортепіанного супроводу. Використовуючи народні гармонічні каданси в натуральному мінорі (з тризвуком VII натурального щабля), Л. Малашкін дещо нелогічно поєднує їх із західноєвропейськими гармоніями, і вони мають вигляд «чорних плям» у загальному контексті. До вдалих спроб належать ті, де автор бере за композиційну модель супроводу ліричних пісень церковний хоральний спів, і тоді вся обробка, як-от «Ідуть мої дні за днями», сприймається дуже органічною, м'якою та наспівною. Вона природно асоціюється з тембровим звучанням хору *a cappella*, на тлі якого розвивається народна мелодія.

Натомість дуже цікаво звучать композиторські вправи в аранжуванні народнопісенних джерел галицького композитора Дениса Січинського. Його новаторський підхід полягав у тому, що він хоча й називав свої твори «обробками», та писав їх тільки на основі фольклорного словесного тексту, а музику складав сам, відповідно емоційно-настрєвому змістові кожного з куплетів<sup>23</sup>. Такий метод приводить до трансформації, переінтонування, індивідуалізації та синтезу різних пісенних жанрів. Наприклад, у широковідомій козацькій пісні про полковника Нечая Денис Січинський перший куплет

---

<sup>22</sup> Малашкін Л. 50 українських пісень. Київ, 1900.

<sup>23</sup> Такого типу композиції вже в другій половині ХХ ст. почнуть писати Мирослав Скорик, Леся Дичко, Володимир Загорцев, Олександр Яковчук та інші українські автори.

проводить у жанрі народних голосінь, де оплакується смерть відважного героя. Другий період («Нечаєнко не зважає...») набуває пружних вольових інтонацій та героїчного пафосу історичних пісень, а в третьому («Ой втікай, Нечаю...») – як у кульмінаціях дум, ніби чуються відчайдушні крики, що застерігають козацького ватажка від загибелі. Січинський показав у цій обробці своєрідний зразок програмного втілення низки жанрів фольклору<sup>24</sup>.

Ряд обробок українських народних пісень для голосу із супроводом фортепіано створив галицький аматор-музикант та культурний діяч Євген Турула. Він активно працював на культурно-освітній ниві, популяризував музичне мистецтво як диригент та член Наукового товариства імені Шевченка у Львові, особливо як видавець збірок різних, переважно вокальних, творів. Велике місце в цих нотозбірках займали обробки для голосу М. Лисенка. Поряд із ними стояли аранжування Кирила Стеценка, Дениса Січинського, Віктора Матюка, Сигізмунда Заремби, самого видавця. Так, набули поширення його два зшитки «Українських пісень на голос в супроводі фортепіано», «Українські співи й думи», збірки народних танців, військової музики тощо.

Найбільш захоплювався Євген Турула героїчною тематикою, пов'язаною з історичними подіями, славетними козацькими іменами. Відомі його обробки пісень «Ой Морозе», два варіанти супроводу до пісні про Нечая, «Ой на горі огонь горить», «Про Голоту». У них Є. Турула широко використовував куплетно-варіаційні форми, які давали більш індивідуалізовану характеристику художнього образу. Він написав також кілька гармонізацій українських народних пісень на вірші Т. Шевченка. Хоча композиторська техніка музиканта-аматора не вирізнялася особливою оригінальністю (їй явно бра-

---

<sup>24</sup> Січинський Д. Пісня про Нечая. *Українські співи й думи на голос у супроводі ф-но* / зібрав Є. Турула. Київ ; Лейпциг, [б. р.]. Вип. 6.

кувало знання специфічних засобів українського фольклору), все ж таки закоханість у народну пісню, щирість та прагнення відобразити у своїх аранжуваннях емоційну образність першоджерела дають підстави позитивно оцінювати доробок цього галицького автора.

Від початку ХХ ст. в різночинному побуті набули популярності обробки пісень з нахилами до приземленого жанру «жорстокого романсу»: «Скажи мені правду» Федора Наруги<sup>25</sup>, «Де грім за горою» Олександра Немеровського<sup>26</sup>. Шкодили правдивому відтворенню змісту народної пісні й чутливо сентиментальні обробки композиторів-дилетантів, які на свій смак трансформували прекрасні народні мелодії, надавали не властивих їм манірних зворотів, пустих поверхових інтонацій, художньої легковажності та бездумності. На жаль, жертвами такої «творчості» здебільшого ставали найулюбленіші фольклорні зразки, як-то «Баламуте», за аранжування якої взявся Романовський<sup>27</sup> та ін.

Щире зацікавлення українським пісенним фольклором виявили й музиканти інших народів. Так, польський піаніст та композитор-аматор Станіслав Обницький аранжував «Стоїть камінь над водою». Професор класу вокалу в Московській консерваторії Михайло Слонов уважав, що найкраще зрозуміти природу вокалу можливо лише співаючи українські народні пісні та зробив шість обробок, з яких найбільш популярними стали «Віє вітер»<sup>28</sup> і «Ой криче, криче та чорненький ворон»<sup>29</sup>. Композитор Вільгельм Ґартевельд написав обробки

---

<sup>25</sup> Наруга Ф. Скажи мыни правду (на 2 голоси). Санкт-Петербург ; Москва, [б. р.].

<sup>26</sup> Немеровський О. Де грим за горою. Москва, 1900.

<sup>27</sup> Романовский Н. Баламуте, иды с хаты : Малорусская народная песня. Киев, [б. р.].

<sup>28</sup> Слонов М. Ветер веет : Думка. Москва, 1907.

<sup>29</sup> Слонов М. Ой криче, криче та чорненький ворон : Малорусская песня. Київ, 1907.

пісень «Гей, виїхав наш Ревуха» та «Повернувся я з Сибіру» («Пісня про Кармелюка») <sup>30</sup> і надрукував їх у серії видань «Сибірська каторга». Під час перебування в Криму (1911–1919) вірменський композитор Олександр Спендіаров <sup>31</sup> записав низку українських народних пісень, які опрацював уже після 1919 року й видав збірку, де в музиці переплелися як українські, так і вірменські інтонації.

Як зазначалося, багато обробок було написано в традиційній формі пісні-романсу. Ця форма склалася ще в минулому XVIII ст. та, починаючи від М. Лисенка, з'явилися новаторські спроби написання оригінальних національних творів, де автори відходили від звичних західноєвропейських зразків, ширше вводили локально-етнічні фольклорні засоби, підголосковість та імітаційність гуртового співу, специфічні регістрові звучання народних інструментів (Б. Яновський, О. Нижанківський, Є. Турула), навіть застосовували хоральність церковної слов'янської музики (Леонід Малашкін). Найбільш життєвими виявилися саме ті обробки, що безпосередньо впливали з природи народної пісні, з властивостей музичного мислення народу, з особливостей національного фольклору. Саме в них кристалізува-

---

<sup>30</sup> І перша, і друга були створені членами гуртка «Польські українофіли», який очолював Вацлав-Северин Ржевуський і куди входили поети Тиміш Падурра (Тимко Падура), Ян Комарницький та ін.

<sup>31</sup> Спендіаров (Спендіарян) Олександр (1871–1928) – вірменський композитор-класик. Народився в м. Каховці, що на Дніпрі. Йому також належить «Українська сюїта» для оркестру та музика до «Заповіту» Т. Шевченка (1921). Принагідно слід зазначити, що українські мотиви досить сильно позначені в образотворчій спадщині знаменитого художника вірменського походження Івана Айвазовського, чие ім'я 2022 року було віднесено до реєстру українських митців. Він був сучасником Олександра Спендіарова та спілкувався з композитором під час їх спільного перебування в Криму.



лися й формувалися типові складові елементи жанру. Вони яскраво вирізнялися на межі першого і другого десятиліть ХХ ст. й навіть отримали – насамперед у гроні оточення Миколи Лисенка – суто український термін «*солоспів*». Новий термін охоче вживався самим митцем, його молодшими соратниками Кирилом Стеценком, Яковом Степовим, Олександром Кошицем та ін.<sup>32</sup> Прижився він і в середовищі галицьких музик – О. Нижанківського, С. Людкевича. *Солоспівами* стали називати композиції *пісенної форми* (одно- чи двоперіодичної) для одного голосу – *соло*, соліста з інструментальним супроводом. Це могла бути й безпосередньо пісня, і аранжування фольклорного джерела, і романс із формою, тотожною пісенній (при наявності у вокальному творі складного драматургічного розвитку зазвичай лишається узагальнююча назва жанру – *романс*).

У час зазначених жанрово-стильових трансформацій обробки народної пісні, ініційованих насамперед творчою діяльністю М. Лисенка, на обрії української музики з'явилася постать Якова Степового, який виявив свій самобутній творчий потенціал у цій царині.

Аранжування народної пісні, здійснені Яковом Степовим (див. вклейку, с. II) (Якименко) стали новим етапом розвитку жанру. У нього сольна обробка виступила і як *a) художнє завдання* композиторської творчості – зберегти унікальне музично-поетичне надбання народу, і як *b) мистецька самоціль* – вияв власне композиторського професійного хисту. Сам же Я. Степовий, життя якого обірвалося в молоді роки, залишився в історії національної культури як талановитий митець, який усвідомлено став спадкоємцем художньо-естетичної традиції М. Лисенка, але через життєві обставини поєднав те з композиторським вишкілом у видатних російських митців Миколи Римського-Корсакова та Анатолія Лядова.

---

<sup>32</sup> В українській мистецькій практиці паралельно існувало й визначення «*хороспів*», але після 1930-х воно вийшло з ужитку.

Сприяло творчому пошуку й товаришування українського музики з композитором Миколою Мясковським, з яким приділяли велику увагу багатотомним фольклорним надбанням.

Збереглися документальні дані про роботу над обробками народних пісень: у 1914 році Яків Степовий, отримавши консерваторський диплом вільного художника, вирішив улітку помандрувати Україною і самому зібрати фольклорний матеріал для подальшого аранжування. У листі до Миколи Мясковського він писав: «А я блукаю по лісах, сумую та гармонізую народні пісні, штук з десятків вже зробив... Мені дуже цікаво буде показати пісні Вам, як Ви їх знайдете»<sup>33</sup>.

Очевидно, цього листа було вислано на початку літа, бо вже до осені (до призову в армію, 28 липня розпочалася Перша світова війна) композитор підготував рукопис «Збірка обробок українських пісень для голосу з фортепіано», куди увійшло 28 номерів. У самій методиці роботи з фольклорними зразками видно спроби поєднати різні творчі принципи найавторитетніших митців – М. Лисенка, А. Лядова, М. Балакірева. Вплив М. Лисенка найбільше відчутний у групуванні матеріалу – переважно десятками (хоча автор спеціально це не підкреслює), де в кожному куці представлені пісні різних жанрів: лірико-побутові, історичні, чумацькі, ліричні, жартівливі тощо. Обробки десятків укладаються за характерним емоційним та жанровим контрастом як своєрідні цикли вокальних мініатюр чи сюїта. До того ж спостерігаємо індивідуалізацію кожного з десятків за образним змістом. Так, наприклад, перший десяток обіймав більше різножанрових зразків, ніж другий, який натомість показує широкий діапазон образів фольклорної лірики – від піднесено радісних пісень до драматичної балади та плачів. У третьому ж десятку вводяться і твори соціальної тематики – рекрутська та антиклерикальна пісні.

---

<sup>33</sup> Степанченко Г. Я. Степовий і становлення української радянської музики. Київ, 1979. С. 30.

Що ж до композиторської техніки сольних обробок Якова Степового, то вона відбиває і засвоєння ним досягнень російської школи, зокрема петербурзької (що цілком зрозуміло, адже він там вчився)<sup>34</sup>. Це позначилося на тяжінні до широкого використання діатонічних ладів, плагальних гармонічних зворотів та введення контрапунктичних ліній. Останні створюють подеколи відчуття звучання поліфонічної партитури: чи то хорової, як у смутній пісні про жіночу долю «А все гори зелененькі», чи то оркестрової – стриманий, суворий «контрабасовий» контрапункт в історичній «Ой йдуть ляшки» або ж чумацькій «Було літо», де оспівано смерть чумака.

Рельєфно і прозоро звучать у Я. Степового імітаційні експозиції мелодії в інструментальному вступі – «Козак молоденький», «Калино-малино». Він сміливо вводить канонічні імітації (протяжна рекрутська «А попід терен», лірична балада «Як виїхав королевич», родинно-побутова «Ой удово, вдово»). Як правило, ці поліфонічні прийоми породжують протискладання, згущення лінійних шарів, чим динамізують загальну музичну тканину твору, драматизують його розвиток.

У ряді обробок, нав'язаних сумними роздумами про загублене трагічне життя людини – сироти, удовиці, розлучених закоханих («Ой горе тій чайці», «Ані їсти, ані пити», «Закотилося ясне сонечко»), – сольним наспівам передують особливі за змістом вступи – своєрідні тематичні «міні-прологи» – проведення першої фрази або речення народної мелодії в басовому регістрі. У тих «міні-прологах» бринить жива авторська інтонація, жаль і співчуття, пристрасне особисте ставлення – це сприймається як уведення через регістр і тембр коментарів самого композитора (ніби авторський голос «за кадром»). А з підголосків та протискладань продуманого авторського аранжування відбруньковуються нові мелодичні лінії, як у лірич-

---

<sup>34</sup> У Санкт-Петербурзькій консерваторії вчився, а згодом і викладав його старший брат Федір Акименко (Якименко), відомий як автор низки симфонічних творів.

ній «Закотилось яснее сонечко», що розвиваються в супроводі паралельно наспіву співака.

Широко використовуючи свіжу палітру народних ладів – еолійського, дорійського, міксолідійського, зі змінним III шаблем, терцією та квінтовою перемінністю ладів, композитор вдало підкреслює в інструментальній партії характерні ладові поспівки (гармонічного мінору, дорійського з високим VI). Так рельєфно виділено мотив «жалоців» у родинній «А в неділю рано-пораненьку» та ліричній «Ані їсти, ані пити», до того ж ще й підтриманий витриманими звучаннями квінт – імітація народної ліри.

Для підсилення образного змісту композитор застосовує і засоби музичного живопису та програмності. Наприклад, історична пісня про Семена Палія «А в неділю рано усі дзвони дзвонять» відтворює картину народного повстання, а імітація тривожного стогону дзвону ніби віщує біду й горе. Звертає увагу двошаровість розвитку музичного образу: контрапунктом до ліро-епічної фольклорної мелодії соліста в супроводі звучить авторська героїко-епічна тема, близька до народнопісенних джерел. Виписана в середньому та низькому регістрах, вона посилює відчуття загрози народного гніву.

Яскравою гранню доробку Я. Степового стали обробки жартівливих народних пісень, що вражають авторською вишуканістю у виборі розмаїтих композиційних засобів. Вони зазвичай танцювального характеру в типово українських жанрах гопачка чи козачка (за винятком антиклерикальної «Де ж ви бували, дві черниченьки», де відчутна пародія на молитву), гармонічні за фактурою, з дрібними інкрустаціями підголосків-поспівок або декоративних пасажів. Це широковідомі – «Був у мене муж», «Ой дівчина по гриби ходила», «Ой кум до куми залицявся», «А тепер мені воля», «Вітер, вітер коло хати», «А мій милий умер, умер», «Явтух». У них усебічно обігруються різні прийоми народної інструментальної музики: гра стаккато імітує щипки на бандурі та кобзі, бурдонні квінти ліри поєднуються зі скрипковими та сопіл-

ковими переграми, специфічні ритмічні синкопи створюють ефект «притопування». З-поміж таких обробок особливо вирізняється «Явтух», написана композитором як справжня театралізована сценка-дует (водевільного типу). Вона ніби перенесена з гомінкого ярмарку. Кожен образ цього умовного колоритного дуету має яскраву характеристику: наспівна лірична партія (дівчина), буркотливі розмовні фрази на паузах-ферматах солістки (репліки Явтуха).

Саме працюючи над сольною обробкою, Яків Степовий – тонкий художник-психолог і майстер романсів – остаточно затвердив тлумачення нового *суто національного* жанру **солоспіву** як **вокальної мініатюри**. Оригінальною авторською знахідкою стало введення інтонаційних «зерен» з імітаційного чи контрастного матеріалу (залежно від задуму), проростання їх у самостійні теми, контрапунктичні до наспіву (тотожний процес бачимо в хорових обробках Миколи Леонтовича). А диференціація образного змісту в куплетних та куплетно-варіаційних формах позначена в Я. Степового ювелірною довершеністю авторського музичного ряду, подана на рівні кращих зразків тогочасного романсу.

Історична доля обробок Я. Степового, на жаль, склалася не зовсім вдало: розпочалася Перша світова війна, автора забрали в армію, і годі було думати, щоб у тих умовах видати рукопис. Тогочасній культурній громадськості не пощастило по достоїнству оцінити талановитий новаторський доробок молодого українського митця в галузі обробки-солоспіву, який вражає і сьогодні своєю майстерністю, логічною вивершеністю художніх засобів, лаконічністю мови і простотою. «Але, – як влучно зауважив відомий український музикознавець Юлій Малишев, – саме ця простота, гранична лаконічність викладу в поєднанні з широким, незвичним в жанрі солоспівів використанням суто поліфонічних прийомів створюють той своєрідний стиль, який відрізняв обробки Я. Степового від усього, що робилося в цій галузі. Тільки найостаннішим часом, відзначаючи як характерні ознаки сучасної музики

підкреслену лаконічність фортепіанного супроводу, побудованого в основному на поліфонічних підголосках (такими є, наприклад, деякі з останніх обробок Юлія Мейтуса), згадують, що перші обробки в цьому напрямі були зроблені Я. Степовим»<sup>35</sup>.

Водночас з появою обробок Я. Степового в Наддніпрянській Україні спостерігаємо активне поширення пісень галицького регіону, що було пов'язано з воєнними діями Першої світової війни, а згодом революційними змаганнями на теренах України, коли позначилася плиткість державних кордонів. Особливої популярності набули пісні січових стрільців «Гей видно село», «Їхав стрілець на війноньку», «Чуєш, брате мій», «Ох і зажурились стрільці січовії» та ін., авторство яких приписувалося братам Богданові та Левкові Лепким, Михайлові Гайворонському (хоча це більше стосувалося віршів, бо часто їх «переспівували» на знані народні мелодії). У цій низці особлива доля випала пісні «Ой у лузі червона калина», до чого причетний галичанин Степан Чарнецький. Її витоки сягають часів Хмельниччини – козацької пісні «Розлилися круті бережечки» (1874 р. вперше слова пісні опублікували Володимир Антонович і Михайло Драгоманов)<sup>36</sup>. Згаданий Степан Чарнецький<sup>37</sup>, коли 1913 року був режисером львівського театру «Руська бесіда» до оновленої постановки п'єси «Сонце руїни» Василя Пачовського, запропонував у фінал увести «Червону калину», яку співав чоловічий хор (замість зазначеної у сце-

---

<sup>35</sup> Малишев Ю. Солоспіви. Київ, 1968. С. 69. У цьому плані варто додати, що безпосередньо «естафету» від Я. Степового у створенні сольних обробок з поліфонічно розробленим супроводом у 1924–1932 роках підхопив Л. Ревуцький.

<sup>36</sup> Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. Том первый. Киев, 1874. С. 50.

<sup>37</sup> Чарнецький Степан (1881–1944) – поет, актор, музично-театральний критик (в останні роки життя член Спілки письменників України).

нарії «Гей, не дивуйте») <sup>38</sup>. С. Чарнецький зробив свою версію слів (за ін. відомостями Григорій Трух), використавши наспів названої козацької історичної пісні. Зі сцени театру пісня досить швидко «пішла межі люди», а 1914 року на з'їзді Січових стрільців у Львові її визнали як гімн українських січовиків. Тоді ж Філарет Колесса опублікував її наспів із супроводом для фортепіано. Слова приспіву пісні: «*А ми тую червону калину підіймемо, / А ми нашу славу Україну, гей, гей, розвеселимо!*» зазвучали як заклик до гуртування, соборності українців з усіх країв і утворення єдиної неподільної держави <sup>39</sup>. Її співали на достопамятному мітингу на Софійській площі 22 січня 1918 року у виконанні 600-голосого хору під орудою Кирила Стеценка, разом з кантом козацького Многоліття, до якого Микола Вороний спеціально написав нові слова: «*За Україну, за її волю, / За честь і славу, за народ!*».

У Центральній Україні пісня «Ой у лузі червона калина» поширилася після Злуки 1919 року, тоді ж було надруковано багато її нот / листівок (нині часто можемо прочитати, що рік її створення 1919-й). У довгі десятиліття тоталітаризму ця пісня була під забороною, «пішла» в підпілля і стала символом національного опору.

\* \* \*

Період перших двох десятиліть ХХ ст. був для жанру обробки не тільки плідним, але й етапним. Обробка у творчос-

---

<sup>38</sup> Маслій Михайло. Степан Чарнецький – автор другого, неофіційного гімну українців «Ой у лузі червона калина...». URL : [https://www.facebook.com/messenger\\_file/?attachment\\_id=1015426669141399&message\\_id=mid.%24cAAAABHkMKmaIs3ccEWCgjHSYXcFR&thead\\_id=100000487156496](https://www.facebook.com/messenger_file/?attachment_id=1015426669141399&message_id=mid.%24cAAAABHkMKmaIs3ccEWCgjHSYXcFR&thead_id=100000487156496).

<sup>39</sup> Кузик В. Алгоритми конструювання символічної образності пісні «Ой у лузі червона калина». *Музика*. 2022. 8 серпня. URL : [http://mus.art.co.ua/alhorytmy-konstruiuvannia-symvolichnoi-obraznosti-pisni-oy-u-luzi-chervona-kalyna/?fbclid=IwAR0cuqu2Pt4oz\\_tkWfdqKfB6z4tE7wfHmvoLZUbvUkI9VP0kngKGvcplfAI](http://mus.art.co.ua/alhorytmy-konstruiuvannia-symvolichnoi-obraznosti-pisni-oy-u-luzi-chervona-kalyna/?fbclid=IwAR0cuqu2Pt4oz_tkWfdqKfB6z4tE7wfHmvoLZUbvUkI9VP0kngKGvcplfAI).

ті митців пройшла складний шлях від простого гармонічного супроводу народного наспіву до специфічних форм вокальної мініатюри *солоспіву* з розвинутою технікою композиторського письма, спрямованою на глибоке розкриття багатого духовного змісту фольклорного джерела. За цей час українська народна пісня значно розширила ареал свого побутування, стала відомою далеко за межами України, знайшла прихильників серед митців інших народів, які звернулися до неї у своїй творчості. Але головний пафос полягав у тому, що вона набула високого громадянського звучання, стала втіленням патріотичних настроїв українців та їхніх прагнень до національного самоутвердження. Такий високий тонус домінував у достопамятні чотири роки існування незалежної Української Народної Республіки й позначився на всіх виявах творчого духу нації. Навіть після трагічного розподілу країни 1921 року, посиленого червоного терору, примусової русифікації, більшовицькій владі свідомо довелося зробити «компромісні» два кроки назад і дозволити на короткий час політику так званої українізації. Щодо цього прикметним у сфері культури стало явище контрастуючих «естетичних пріоритетів»: *a)* схильність до національних естетичних цінностей чи *b)* інтернаціональних революційних. Це остаточно сформувалося в полярну протилежність – буржуазний націоналізм ↔ революційний інтернаціоналізм. За такими категоріями пішла оцінка доробку творчих діячів України всіх видів мистецтва. Це була правда тогочасного культурного буття, і її ніхто не приховував. То ж ті митці, зокрема й композитори, які віддавали свій талант національній ідеї, навіть і в такій нібито скромній та мініатюрній формі творчості, як аранжування народної пісні, осмислено вирішували свою долю не тільки в мистецтві, але й у прямому життєвому плані. Це була їх позиція, що теж вимагала особливої відповідальності за якісний рівень нових солоспівів на основі народнопісенних джерел. Саме якісний рівень доробку в цьому жанрі 1920-х років дав підстави виділити *три типи аранжування* – авторського опрацювання народнопісенного джерела, що й донині за тра-



дицією називаються «*обробками*», чи «*солоспівами*»: 1) **проста гармонізація**, підставлена під фольклорний наспів, до якої найчастіше вдаються музики-аматори, іноді музичні етнологи, рідко професійні композитори; 2) **гармонізація з включенням авторської ідеї** – переважно елементів контрапункту й підголосковості або темброво-звукової зображальності (зазначимо, що від того починається консерваторський курс композиторського навчання); 3) **солоспів на основі фольклорного наспіву** з яскраво виявленим індивідуальним композиторським стилем письма, що знаменує доробок митця-майстра.

Попри складні й несприятливі соціально-політичні умови 1920-х років струмів національного наповнення живив творчість низки видатних композиторів Наддніпрянської України, що стала однією із союзних республік, – Якова Степового, Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського, Віктора Косенка, Михайла Вериківського, Миколи Коляди, Валентина Борисова, Пилипа Козицького, Юлія Мейтуса, а на Західній Україні, що відійшла до Польщі, – Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Миколи Колесси. Кращі їх твори ввійшли в концертну й педагогічну практику виконавців різних поколінь, посіли чільне місце в репертуарі прославлених українських співаків – Марії Литвиненко-Вольгемут, Оксани Петрусенко, Зої Гайдай, Михайла Донця, Івана Паторжинського, Михайла Гришка, Петра Білинника, Бориса Гмирі та ін. Деякі з обробок створювалися спеціально для конкретних виконавців або редагувалися авторами, зважаючи на особливості їх голосу. Це, зокрема, стосується обробок Л. Ревуцького, «замовниками» яких були Анатолій Доливо-Соботницький, Ірма Яунзем, Олена Петляш, І. Паторжинський, згодом – Дометій Євтушенко, Б. Гмиря<sup>40</sup>, а також обробок В. Косенка, присвячених І. Паторжинському, – «Ой поїхав за снопами», «Удовицю я

---

<sup>40</sup> Зокрема, пісню «Чуєш, брате мій» Л. і Б. Лепких, створену на мелодію давньої чумацької пісні «Ой і по горі...», Л. Ревуцький дещо змінив за проханням Б. Гмирі.

любив» (слова і мелодія Марка Кропивницького), «Взяв би я бандуру», «Грицю, Грицю, до роботи» та пісні «Баламуте», присвяченої М. Литвиненко-Вольгемут й І. Паторжинському.

Усі обробки В. Косенка (див. вклейку, с. II) створено переважно в простій куплетній формі (за винятком «Грицю, Грицю до роботи» та «Ой поїхав за снопами»). У них традиційно нескладний фортепіанний супровід, де акорди слугують гармонічним тлом і підтримують мелодію. Лише поодинокі фактурні штрихи підкреслюють жанрову природу пісні (наприклад, козачкова ритмічна фігура в жартівливій мініатюрі танцювального характеру «Удовицю я любив») або ж уживається арпеджіо як наслідування гри на бандурі в народному романсі «Взяв би я бандуру». Легкий виклад, очевидно, був зумовлений бажанням автора зробити їх доступними для виконання співаками різного рівня підготовки й можливостей, які, послухавши інтерпретацію якогось видатного артиста, могли й самі спробувати власні виконавські сили.

З цього погляду певний інтерес становлять обробки / солоспіви, написані для відомої співачки Оксани Петрусенко диригентом і композитором Петром Бойченком, який очолював музичну частину пересувної драматичної трупи Івана Сагатовського, де артистка 1918 року почала свій творчий шлях. Серед них такі популярні, як «Зелений барвіночку», «Гандзя», «В кінці греблі шумлять верби». Усі вони куплетної форми, мелодична лінія супроводу подекуди майже збігається з вокальною партією, гармонія базується на елементарному поєднанні основних функцій. Щодо якості опрацювання вони не відзначаються своєрідністю, а швидше повторюють типові форми народно-побутового романсу.

Висока оцінка художньої якості аранжувань народних мелодій, здійснених Я. Степовим, сприяла популяризації його творів цього жанру й після смерті молодого композитора в 1921 році. До таких зразків треба віднести п'ять обробок Я. Степового, що були написані ще в 1919 році, зокрема «Про чайку» («Ой горе тій чайці»), надруковану у збірнику

«Козацькі пісні» (1927, вип. 1), а також «Козак молоденький збився з доріженьки», «Калино-малино», «Ані їсти, ані пити», «А попід терен, там бита доріженька лежить». У них помітна, як уже зазначалося, певна спільність зі стилем вокальних мініатюр і обробок тогочасних українських митців, що виявилось в тонкому відтворенні ладових і настроєвих нюансів, відшліфованості деталей фортепіанної фактури, нерідко з уведенням інтонаційно виразних підголосків, як-от в «Пісні про чайку». В обробці «А попід терен, там бита доріженька лежить» поряд з підголосковим викладом застосовано елементи імітації, що внутрішньо драматизувала музичний розвиток і розцвітила фактуру.

У 1920-х роках вийшло друком немало обробок фольклорних наспівів, що дало підставу розглядати цей процес, як своєрідну мало приховану маніфестацію естетичних пріоритетів українських митців. До них належить збірник Фелікса Блюменфельда «10 українських пісень»<sup>41</sup> (Київ, 1921). До збірника увійшли гармонізації веснянок: «А в нашої перепілоньки голівка болить», «Десь тут була подоляночка», «Перейди місяцю»; весільні пісні: «Хміль лугами», «Не стій, вербо, над водою», «Ой на морі та на камені», «Ой тихо, тихо Дунай водоюку несе»; жниварські: «Ой літає соколенько по полю», «Ой наш господар-виноград» та купальська «Вже петрівочка минається».

Тоді ж у жанрі простих сольних обробок працював Кость Богуславський. Серед опублікованих зразків – «Коза нерізаная» та «На городі буркун родить» (для середнього голосу).

У 1920-х роках вийшли друком гармонізації для голосу з фортепіано народних пісень-жартів «Задумав дідочок» та «Коли б мати не була» Юлія Мейтуса, білоруської пісні «Чоловік жону б'є» Федора Надененка, українських пісень Ми-

---

<sup>41</sup> Пісні взято з вид.: Народні мелодії з голосу Лесі Українки / записав і упорядкував К. Квітка. Київ, 1917. Ф. Блюменфельд був тоді професором Київської консерваторії по класу диригування і композиції.

хайла Тіца «Було літо» і «Та не знала моя мати» та ін. У цих рельєфно відтворених народних побутових сценах та в їх музичній образності можна відчутти певний зв'язок зі зразками гумористичних вокальних творів Я. Степового на вірші Степана Руданського, а також його музичного жарту для голосу з фортепіано «Щось вроді чогось», написаного на слова І. К. За-кржевського в 1916 році.

Велике значення мали записи й публікації розмаїтих за жанрами зразків пісенного фольклору, зібраних у різних регіонах України протягом перших десятиріч ХХ ст. Філаретом Колесою, Йосипом Роздольським та С. Людкевичем, Климентом Квіткою, Дмитром Ревуцьким, Михайлом Гайдаєм та ін. Це дало змогу митцям ширше ознайомитися з регіональними особливостями пісенної творчості українського народу як щодо змісту, так і специфіки мелодичної, ладо-гармонічної, структурної будови окремих жанрів, а також самотності говірки та різноманітності народної музичної спадщини загалом. Саме завдяки цьому могли з'явитись аранжування для голосу з фортепіано композитора Пилипа Козицького, опубліковані 1934 року в збірнику під назвою «Західна Україна», куди увійшли пісні різних етнічних груп українства Західного регіону. Серед них – «Пасли си овечки» (бойківська), «На горі землянка» (із записів Гната Хоткевича), «Ей, піду же я» (лемківська), «За моїми воротами» (галицька).

Методи опрацювання народних наспівів українськими композиторами, як, зрештою, і особисті їх контакти з фольклором, були різні. Творчість у цьому жанрі базувалася на індивідуальному розумінні мистецьких завдань і потреб часу, залежала від спроможності органічного засвоєння закономірностей мелодики, гармонії, ладових особливостей та манери народного співу, інструментального музикування, уміння поєднати це з професійними знаннями. Адже то був час кристалізації українського національного стилю в різних творчих жанрах, і праця в галузі обробок мала велике значення для збагачення музичної мови й вироблення індивідуального сти-

лю багатьох митців, значна частина яких тоді ще тільки почала свій шлях. Показова щодо цього думка Левка Ревуцького: «Необхідно відзначити ту колосальну роль, яку для мене відіграла праця над гармонізацією народних пісень... Перше – це збагачення колориту і образності музичної мови (в додаток до того, що я вже з дитинства любив і знав народну пісню). Друге – це прекрасна школа удосконалення техніки...»<sup>42</sup>.

Особливості обробок різних авторів значною мірою пов'язані із загальним напрямом їх мистецтва, своєрідністю індивідуального мислення. Найяскравішим досягненням 1920-х років у галузі сольної обробки були, безперечно, композиторські аранжування Левка Ревуцького. До цього періоду належить переважна їх більшість (понад 50 зразків). У них – рідкісне відчуття виражальних можливостей народно-ладових нюансів, доречного застосування гармонічних засобів у кожному окремому випадку, глибинного розуміння природи інтонаційного багатства й різних варіантних можливостей мелодичних, ритмічних гармонічних побудов музичної тканини, що характерні для народнопісенної творчості та виконавства.

Л. Ревуцький написав три цикли обробок: «Козацькі пісні», «Галицькі пісні» та «Сонечко» (дитячі пісні), що належать до видатних мистецьких досягнень української музики взагалі та яскраво засвідчують самотність творчого стилю митця. [Значну художню вартість мають також його обробки пісень різних жанрів, віддруковані у 1920-х роках окремими популярними виданнями «листівками» (по одній пісні), з коментарями Д. Ревуцького].

Перший із них цикл Ревуцького «Козацькі пісні» для голосу із супроводом фортепіано складається з 10 пісень. Він був написаний в 1925–1926 роках, надрукований 1927 року

---

<sup>42</sup> Ревуцький Л. Мысли о музыке, педагогические раздумия (из архива композитора) / публикации, примечания й перевод с украинского Т. Шеффер. *Советская музыка*. 1978. № 5. С. 77.

в збірнику з однойменною назвою <sup>43</sup>, що вийшов двома випусками. Окрім аранжувань Л. Ревуцького, до публікації ввійшли також обробки народних пісень Олександра Серова, М. Лисенка та вже згадана обробка Я. Степового «Про чайку». «Козацькі пісні» було аранжовано Л. Ревуцьким як ілюстративний матеріал до лекцій Дмитра Ревуцького (старшого брата) з історії Запорізької Січі. Цикл включає пісні «Про козака Супруна» та «Про Ревуху»<sup>44</sup>, що змальовують образи козацького лицарства, «Про Нечая» та «Про сотника Харка», які загинули від рук польської шляхти, «Про Калнишевського» (останнього кошового Запорізької Січі, довічно засланою до Соловецького монастиря), «Про каналські роботи», де розповідається про хижакський визиск українського люду, примусово висланого царським урядом на копання каналів та укріплень північної столиці імперії.

Обробки козацьких пісень відзначаються суворим колоритом, глибиною переживань, нерідко драматизмом. Мелодії взято з першої писаної для школярів українською мовою книжки з народознавства Дмитра Ревуцького «Українські думи та пісні історичні» (1919) й збірника «Золоті ключі» (1926, вип. 1, 2), що здебільшого були записані самим Д. Ревуцьким на Полтавщині та Київщині. Ці аранжування характеризуються лаконізмом викладу фортепіанного супроводу, мають просту куплетну форму. У гармонізації переважає діатоніка, гармонії побічних плагальних щаблів ладу. Прикладом може слугувати суворий колорит фрігійського ладу, а та-

---

<sup>43</sup> Козацькі пісні / редакція, стаття й примітки Д. Ревуцького. Харків, 1927. Вип. 1, 2.

<sup>44</sup> Легендарного козака Ревуху з кошу гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного брата Дмитро та Левко Ревуцькі називали своїм предком по батьківській лінії. Про це див. розділ «Могутне коріння великого роду» в кн. : Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький. Київ, 2009. С. 8–15.

кож рівнобіжні квінти в басовому регістрі супроводу мелодії «Про Нечая».

Новаторський підхід яскраво позначився на музиці циклу «Сонечко» (1925), написаного на основі зразків українського дитячого фольклору (імовірно, його створенню посприяло й те, що на той час у родині зростав п'ятирічний син Євген). 17 грудня 1925 року митець уперше показав цикл «Сонечко» на засіданні правління Товариства імені Леонтовича. То було 20 номерів, майстерно оброблених для голосу й фортепіано (потім залишились 16). Автор доповів, що мелодії майже всіх пісень взято зі збірки К. Квітки. Лише наспів «Прилетіла перепілонька» він занотував від Олекси Фарби (керівника хорової капели з м. Прилук), а слова взяв зі збірки записів матері (Олександри Ревуцької, яка записала понад пів сотні народних зразків від селян Іржавця). Тексти всіх пісень підібрано за безпосередньої допомоги К. Квітки та Д. Ревуцького<sup>45</sup>.

«Автор дуже скромно назвав свій твір “збірником нар. пісень”; це зовсім не збірник, а окремий цілком закінчений високо-художній твір значного майстра, – писав М. Грінченко, – уся “народність” його полягає в тому, що теми для музичної творчості він узяв із народнього музичного багатства. А далі – це витончені в своєму музичному оформленні мініатюри, тонко гармонізовані з превалюванням яскравих ілюстративних моментів; різний візерунок фотеп'янового суроводу, гостра гармонія в ньому, іноді ритмічна пікантність, інтересні темброві комбінації в межах інструмента, прозорість всієї форми, не вважаючи на складність окремих елементів її, – все це робить пісні Ревуцького Л. свого роду шедеврами»<sup>46</sup>.

Етапним явищем української музики став цикл «Галицькі пісні» (1927, друк 1928) Л. Ревуцького, до якого увійшло

---

<sup>45</sup> Протокол музкому. *Інститут рукописів НБУ ім. В. Вернадського*. Ф. 50. І. 35993.

<sup>46</sup> М. Г. [Грінченко М.]. *Бібліографія. Музика*. 1927. № 1. С. 77.

Д. РЕВУЦЬКИЙ—OP. 14—L. REWUTZKY

## ГАЛИЦЬКІ ПІСНІ

UKRAINISCHE LIEDER AUS GALIZIEN

РЕДАКЦІЯ СТАТТІ В ПОВИТКІ  
Д. РЕВУЦЬКОГО

ВИПУСК ПЕРШИЙ

- |                              |  |
|------------------------------|--|
| 1. "Червона ружа трояка."    | 1. „Das Rosen-“                          |
| 2. "Ой сусідко, сусідко."    | 2. „Juchhehe, Nachbarin.“                |
| 3. "Я в самотній саці."      | 3. „Ich sitz in einem Stübchen.“         |
| 4. "Далеко віддаль трояка."  | 4. „Ich bin weit von dir.“               |
| 5. "На вулиці скрипка грає." | 5. „Ich hör die Straßenspieler spielen.“ |
| 6. "Ой, сусідко, сусідко."   | 6. „Ich hör aus deinem Stübchen.“        |
| 7. "Ой, сусідко, сусідко."   | 7. „Ich sitz in deiner Stube.“           |
| 8. "Далеко віддаль трояка."  | 8. „Ich bin weit von dir.“               |

Видання вийшло за редакції братів Дмитра та Левка Ревуцьких  
Львів 1927 р. Д. Ревуцький, Л. Ревуцький

КНИГОСПІЛКА

Титульна сторінка видання  
«Галицькі пісні» з дарчим  
написом братів Дмитра та Левка  
Ревуцьких музикознавців  
Миколі Грінченку

Олени Петляш (дочки Марії Садовської-Барілотті) – ліричні «Червона ружа трояка» (1), «Ой, сусідко, сусідко» (2), «На вулиці скрипка грає» (5), заключна похідна «Їхав стрілець на війноньку» (8; слова записано від Маври Морозової із с. Іржавець, окремо в коментарях читаємо, що авторство слів і наспіву приписують Михайлу Гайворонському); три пісні записала вчителька з Полтавщини (родом з Галичини) Софія Замора

<sup>47</sup> Видання збірки «Галицькі пісні» було здійснене на високому науковому рівні: стаття про композитора, коментарі до кожного номера, написані Дм. Ревуцьким (за консультаціями видатного львівського фольклориста Ф. Колесси), тексти українською та німецькою мовами (переклад О. Бурггардта / Юрія Клена).

вісім різних за жанрами творів <sup>47</sup>. Вони більш розгорнені за формою завдяки куплетній варіаційності, веденням інструментальних інтерлюдій, перегр, відзначаються фактурним і метро-ритмічним розмаїттям, багатим індивідуальним «прочитанням» фольклорних наспівів із Західної України. По суті, являють собою тип «вільної обробки», властивий композиторам пізньоромантичного та імпресіоністичного стильових напрямів, який варто розуміти як власне **оригінальний композиторський опус**, інспірований фольклорним джерелом. Мелодії половини пісень циклу були особисто занотовані композитором на початку 1927 року від співачки київської опери



й передала через В. Щепотьєва (члена Товариства ім. М. Леонтовича) – ліричні «Я в квартироньці сижу» (3; чула від свого зятя-галичанина), «Моя мила премила» (4; навчилася від Осипа Роздольського), рекрутську «Як ми прийшла карта» (6; з Лемківщини); наспів «Ох, і зажурились стрільці січовії» (7) подав В. Щепотьєв з поясненням, що слова й музика належать січовому стрільцю Григорію Купчинському.

Варто наголосити на двох моментах, характерних для циклу. Перший суто творчого характеру – композитор у вербальному ряді повністю зберігає фонетичну природу мовлення різних етнічних груп Галичини, не підганяючи слова під еталонні нормативи прийнятої на той час української лексики (що після 1929 р., коли вступила в дію цензорська політика так званого *лінгвоциту* – тобто «мововбивства» – вже було неможливим). Другий момент – маніфестування митцем власної естетико-громадянської позиції, як представника культури (у даному разі музичної культури *соборної* України), для якого цінні й дорогі історичні миті української злуки січня 1918 року, символи й пісні днів визвольної боротьби Січових стрільців та ідеали національного державотворення, що підступно були знищені терором ординців. Це, без сумніву, був прояв сміливості людини, яка глибоко осмислила, пережила й виявила в музиці своє ставлення до реальної тогочасної дійсності. [Не дивно, що «Галицькі пісні» вразили багатьох, а з часом і зазнали серйозного цензорського аналізу: ліричні пісні рекомендувалося співати поодинокими номерами, в інших слово «стрілець» замінили на «козак», а сьомий номер «Ох, і зажурились стрільці січовії» просто вилучили із циклу. Навіть у ювілейному виданні Повного зібрання творів Л. Ревуцького (до 100-річчя митця, 1989 р.) цього номера не надрукували].

Завдяки скрупульозним хронологічним позначкам Д. Ревуцького знаємо, що цикл «Галицькі пісні» писався за березень – вересень 1927 року, що, ураховуючи неймовірну прискіпливість композитора до кожної написаної ноти та

постійний самокритичний аналіз уже створеного, було для Л. Ревуцького дивовижно швидким. Тим більш, коли йшлося про твір вокальної природи. Це правильно підмітив старший брат Дмитро, коли зазначав у коментарях до циклу: «Всі симпатії Л. М. в сфері інструментальної музики. Весь його підхід до музики цілком інструментальний. Через те він і не любить писати для одного голосу з супроводом фортеп'яна – це його звязує. Скоріше воліє він гармонізувати народні пісні, де доводиться вже хочеш-не-хочеш не торкати голосу і брати його таким, який він є»<sup>48</sup>.

Можна сміливо дискутувати щодо визначення аранжування Л. Ревуцького як просто «гармонізація», притаманна в ті часи аматорському салонному й різночинно міщанському музикуванню. Адже кожна обробка циклу сприймалася слухачем як розвинений концертний дует співака й піаніста, виписаний насиченими барвистими гармоніями, відтінений примхливо загостреною ритмікою, тонкою імпресіоністичною зображальністю образів. Тут вбачаємо новаторські принципи опрацювання народної пісні, які ґрунтуються на вирішенні загально естетичного мистецького завдання, що охоплює широке коло композиційних засобів поза простою гармонізацією. І це композитор зафіксував у своїх нотатках, суть яких актуальна й дотепер: «Етнографічної гармонізації не може бути. Тут всяка г[армонізація] зайва. Підхід в справі вибору мелодії цілком суб'єктивний. Одному якась мелодія дасть матеріал для г[армонізації], другому вона нічого не дасть. Іноді кажуть: ось чудова мелодія, аби її гармонізувати, вийшло б щось надзвичайно хороше. А композитор з цим якраз не може погодитись. Взагалі ж мелодії простіші й бідніші своїм муз[ичним] змістом можна можна обгорнути супроводом складнішим та самостійнішим аніж мелодії багатші.

---

<sup>48</sup> Ревуцький Л. Галицькі пісні. – 8, Музична бібліотека, 8 / редакція, стаття й примітки Д. Ревуцького. Київ ; Харків : Книгоспілка, 1928. Вип. I. С. I.

Дуже важко, навіть неможливо розкрити моменти творчого процесу під час гармонізування. То процес глибоко інтуїтивний, в ньому відіграє роллю зміст пісні, складні ниточки різних асоціацій аж до часів дитинства, умов та обставин в яких доводилось сприймати мелодійні звороти, чи то ці самі, чи то схожі до них, і, врешті, настрої самого автора. Копатись тут даремна річ»<sup>49</sup>.

Саме з приводу видання «Галицьких пісень» у листі до Дмитра Ревуцького композитор розкрив своє розуміння опрацювання народних зразків і додав: «Такі твори є перехідний ступінь до цілком оригінальної творчості (без запозичення готового етнографічного матеріалу у народному дусі)<sup>50</sup>.

Драматургічну концепцію циклу «Галицькі пісні» вирішено як своєрідну вокально-інструментальну сюїту, об'єднану навколо *соль-мінору* (1-й та 8-й номери) з підкресленням натурального – еолійського – VII щабля (фа-мінор, Фа-мажор): *g-moll* → *f-moll* → *F-dur* → *f-moll* → *a-moll (dur)* → *d-moll* → *f-moll* → *g-moll*.

Авторське опрацювання виявилось передусім у сфері фортепіанної партії, адже композитор мислить фольклорний наспів (у співака) як своєрідний *cantus firmus*, інтонаційно-текстова канонічність якого беззаперечна. У такому разі завданням інструментальної складової твору постає компонування індивідуально-авторського художнього образу, що поглибить зміст народного наспіву, надасть йому нових барв, можливо й непередбачуваного характеру. Так перший номер «Червоная ружа трояка» набуває оповідаль-

---

<sup>49</sup> Ревуцький Л. Пояснення до обробок «Галицьких пісень». Архівні наукові фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 36–3, од. зб. 562/2 (писано олівцем, у половинку аркушу по вертикалі, 1928 р.).

<sup>50</sup> Ревуцький Л. Галицькі пісні. – 8, Музична бібліотека, 8. Вип. I. С. II.

ного медитативного звучання, де чуйний музичний слух вловить розмірені низхідні рухи в басовому та середньому регістрах, у які вплітаються хроматизовані підголоскові поспівки. Контрастна до неї «Ой, сусідко, сусідко» розпочинається гострими стакатними пасажами у верхньому регістрі, які змінюються синкопованими акордами супроводу, викликаючи загалом асоціацію з віртуозними концертними токатоми. Медитативно-мрійлива «Я в квартиронеці сижу» імпресіоністичними звуко-барвами змальовує образ замріяної дівчини, яка повіряє свої сокровенні думки про милого «буйнесенькому вітерцю». І перший, і другий куплети пісні завершуються на *pp* розлогими «бісерними» інтерлюдіями збагаченого хроматизмами Фа-мажору (чуттєве тремтіння юного закоханого серця підкреслено останнім акордом у вигляді секстакорду, а не повної тоніки).

«Моя мила премила» рапсодичного характеру й розпочинається віртуозними пасажами через всю клавіатуру, що породжують у слухача ілюзію гри на цимбалах народних музик-гуцулів. Ці пасажі – ніби сплески відчаю, розпуки й жалю, що охопили душу легеня, лягли тяжкою тугою, бо його мила йде до шлюбу з іншим. Темповим контрастом звучить «На вулиці скрипка грає», що також імітує гру народних музик, але вже зовсім іншого характеру, бо тут композитор відтворив своєрідну звукову «картинку» троїстих музик, під гру яких дріботять підківки молодих дівчат, підскакують і крутять «млинки» струнки парубки, а скрипалі, басолі й бубни прагнуть бурхливо виказати свою майстерність. І вона для всіх настільки переконлива, що спонукала й самого композитора виписати в кінці мажорний тонічний акорд (хоча пісня в мінорі). Кульмінацією (пунктом «золотого перетину») циклу-сюїти «Галицькі пісні» стала трагічна та найбільш масштабна за обсягом обробка рекрутської пісні «Як ми прийшла карта». Про неї Ф. Колесса в листі до Д. Ревуцького (1927, 27 серпня) писав: «Щиро-народня з Лемківщини. Пісня в тексті дещо змінена й достосована

до східно-галицького говору»<sup>51</sup>. У її трьох куплетах оспівано сцену слізного прощання рекрута з батьками, рідними й коханою, яка від нього «дитя носить». Текстовий натяк «стали музиканти чардаш грати» обумовив розмаїття фактури варіацій трьох куплетів, де постійно ущільнюється репетиційність фігурацій (аж до тридцяти другої тривалості нот), притаманна особливим прийомам гри на цимбалах. Водночас це дало змогу авторові переконливо відтворити «ламентозність» загального трагічного стану музики<sup>52</sup>.

Передостання «Ох, і зажурились стрільці січовії» аранжована в характері воєнного маршу з посилено грізним звучанням субдомінантових гармоній (IV щабель занижено на пів тону) та загостреною пунктирною ритмікою (асоціюється з ритмами сарабанди). У музиці поєднано драматизм звучання з героїчним пафосом, вчувається і стогін зраненого бійця, і палкий заключний заклик до продовження борні за рідний край, коли «вернуться ще тії стрільці січовії»<sup>53</sup>.

Сміливо можна порівняти: як М. Леонтович, «огранивши» рукою Майстра народну пісню у жанрі *хорової обробки*,

---

<sup>51</sup> Ревуцький Л. Галицькі пісні. – 8, Музична бібліотека, 8. Вип. I. С. IV.

<sup>52</sup> Л. Ревуцький на схилі літ, прискіпливо оцінюючи свій творчий доробок, виділив тільки близько десяти творів, що «вдалися», серед яких назвав і «Як ми прийшла карта».

<sup>53</sup> Після 1929 року «Галицькі пісні» виконували тільки окремі номери (переважно жіночі). Повністю весь цикл (8 номерів) без цензурних змін було виконано в камерному концерті на 100-річчя Л. М. Ревуцького, що відбувся в Будинку композиторів 20 лютого 1989 року: солісти Людмила Войнаровська – сопрано, Валерій Буймістер – баритон, партія рояля – Валентина Кузик. Партитуру циклу «Галицькі пісні» для оркестру народних інструментів здійснив композитор Віктор Степурко (1999, записано до фондів УР), для симфонічного оркестру – диригент Ігор Блажков (2021, записано на Чернігівському ТБ під час концерту 2023 р.).

підняв її на п'єдестал самодостатнього авторського твору і шедевр, так і Л. Ревуцький здійснив тотожні трансформації з народнопісенним джерелом, але в жанрі *солоспіву* з інструментальним супроводом. Високохудожні обробки Ревуцького увійшли в золотий фонд національної мистецької скарбниці. Вони відіграли значну роль у кристалізації основ української музики, стали тими засадами, на яких вирости творчі здобутки багатьох митців України (і сучасників, і учнів, і численних композиторів наступних поколінь).

Багато співаків одразу взяли аранжування Л. Ревуцького у свій репертуар: Марія Сокіл, Оксана Колодуб, Зоя Гайдай, Михайло Донець, Олесь Чишко, Анатолій Доливо-Сботницький та інші співали їх на сценах Києва, Харкова, Одеси, Чернігова, Полтави, Луганська, а також Москви, Берліна, Парижа, Стокгольма... Нові покоління співаків сучасної доби теж із захопленням виконують ці перлини української музики.

«Велике враження справили на мене “Галицькі пісні” Льва Миколайовича, – згадував композитор Юлій Мейтус. – Вони відкрили нову сторінку оволодіння українським народним мелосом, започаткували створення вільних обробок українських народних пісень та визначили стрижень моєї творчої праці у ті роки. Це були: Перша сюїта для симфонічного оркестру на українські теми в чотирьох частинах, <...> 5 українських народних пісень у вільній обробці для голосу і симфонічного оркестру»<sup>54</sup>.

Свої враження від циклу полишив і харківський композитор Валентин Борисов: «У далекі 20-ті роки у Харків часто приїздив з Москви з концертами камерний співак Анатолій Леонідович Доливо-Сботницький (або ж просто Доливо)... Десь у 1927–28 роках Доливо заспівав кілька обробок галицьких пісень Л. Ревуцького. Я був у шаленому захваті від пісень “Червоная ружа трояка”, «Моя мила премила», «Їхав стрілець

---

<sup>54</sup> Мейтус Ю. Человек большой души. Л. Н. Ревуцкий. Статьи. Воспоминания / ред.-сост. В. Кузык. Київ : Музична Україна, 1989. С. 117.

на війоньку” <...> Та абсолютно приголомшило виконання Доливо «Ох і зажурилися стрільці січовії” <...> Я з першого ж курсу показую їх студентам як зразок композиторської майстерності в галузі обробок народних пісень»<sup>55</sup>.

У 1920-х роках Л. Ревуцький здійснив також репертуарні обробки для співаків: низького, високого і середнього голосів, які об'єднав у своєрідні вокальні цикли. Тут простежується багато спільних рис з його методом у підході до фольклорного матеріалу, що яскраво виявився у збірках «Сонечко», «Галицькі пісні» та «Козацькі пісні».

Так, наприклад, в обробках для середнього голосу значна частина мелодій відносно вузького звукового діапазону. Вони ґрунтуються на повторенні коротких послідовок (однієї або двох) з невеликими ритмічними, інколи звуковисотними змінами. Як приклад, можна назвати пісні «Куди їдеш, комісару?», «Ой на горі гречка», «Ой поплив, поплив», «Ой сидить пугач», «Сіно моє сіно» та ін. Наспівви досить різноманітні щодо ладової визначеності, однак це здебільшого виявлено у сфері діатоніки, що й підкреслював композитор в аранжуванні. В одних випадках це досить прості мелодії з чіткою і невибагливою ритмічною структурою, як-от «Куди їдеш, комісару?». Запис її здійснено переважно вісімками, сам же наспів побудований на чотирьох звуках безпівтонового звукоряду – *соль, ля, сі, ре* з устоем на *соль*, що утворює іонійський тетраход з прохідним другим щаблем. Останній за кожним повторенням має інше гармонічне тлумачення. Узагалі Л. Ревуцький досить часто звертався до порівняно простих мелодій, які давали широкі можливості для вільної обробки як у плані поліфонії, так і різнобарвної гармонізації.

Своєрідну стильову рису творчого методу Ревуцького – накладання і зіставлення різноманітних гармонічно-поліфо-

---

<sup>55</sup> Борисов В. Встречи были так редки. *Л. Н. Ревуцкий. Статьи. Воспоминания* / ред.-сост. В. Кузык. Київ : Музична Україна, 1989. С. 120.

нічних пластів зі строго витриманою фактурною фігурою у фортепіанному супроводі, яка потім природно переходить у похідну, видозмінену, – можна помітити в багатьох обробках, в таких як «Ой гиля, гиля», «Та ой крикнули журавлі», «Ой гей! Та ой, хто горя не знає» тощо. Вокальна та інструментальна партії в них органічно зливаються, і образ стає місткішим й багатограннішим.

Інструментальна ж партія, зокрема її гармонічна фактура з послідовною індивідуалізацією голосів та значним насиченням елементами поліфонії, відбиває загальну для музики ХХ ст. тенденцію до «розкріпачення горизонталі». В одних обробках ці риси виразно проступають із самого початку твору («Перепеличенька, невеличенька», «Ой сидить пугач»), в інших вони виявляються в процесі дальшого розвитку (як в ладово характерній «Ой гиля, гиля»). Мелодія «Ой гиля, гиля» в межах квінти з субквартою заснована на безпівтоновому звукоряді – пентатоніці з устоями на крайніх звуках *фа і до*. Очевидно, це спонукало митця до застосування гранично прозорої гармонії на початку пісні. Адже перша фраза за змістом безконфліктна: «Ой, гиля, гиля, гусоньки на став». Це експозиційний чотиритакт звучить на гармонічній педалі широко розташованих тонічних кварто-квінтових акордах без терції. Потім, згідно з розвитком сюжетної дії, мелодія переходить у стадію розробки, набираючи різнобарвного освітлення завдяки цікавим ладовим зіставленням.

Дуже приваблива з ладово-гармонічного погляду обробка «Ой сидить пугач». Основне інтонаційне зерно наспіву, що має імпровізаційний характер, вільно розвивається від верхнього устою *мі*, з частим його оспівуванням, до нижнього устою *ля*. Тому мелодична поспівка сприймається як мі-мінор з мінливістю VI і VII щаблів (з дорійського та гармонічного мінору) та ладовим устоем на субдомінанті *ля*. Мінливість окремих щаблів ладу наштовхнула композитора на внесення залежно від характеру пісні цього ж прийому до акомпанементу, але не в конструктивні акордові послідовності, а у вільно імпровізовані



окремі голоси. Отже, тут переважає поліфонізований супровід, де мелодичній розробці окремих голосів надано характеру думних речитативів, адже пісня є зразком ліро-епічного жанру.

Ладо-гармонічна мова розглянутих обробок виразно функціональна, але позначена «характерною для гармонії ХХ століття напруженістю внаслідок того, що діатоніка ускладнюється хроматизмами»<sup>56</sup>.

Крім ряду тетракордових поспівок, де ладова будова порівняно з семищабельними звукорядами виявлена тільки частково через обмежений діапазон, найчисленнішими у збірках є перемінні лади. Досить часто трапляються переходи мажорних ладів у паралельні мінорні («Задумала вража баба», «Кум до куми залицявся», «Наїхали гірмани», «Ой вииду за ворота»). Рідші тут випадки зворотної перемінності – з мінору в паралельний мажор («Там, де Ятрань круто в'ється», в якій *до-дієз* мінор переходить у паралельний *Мі* міксолідійський) або перемінності мінору та однойменного мажору (наприклад, у пісні «Та пропив чоловік бугая», *соль-дієз* мінор – *Соль-дієз* мажор).

Отже, гармонічна мова аранжувань Л. Ревуцького характеризується ладовою мінливістю коротких, інтонаційно виразних мелодичних поспівок, які автор тлумачить як тематичний матеріал і вводить у гармонічно-поліфонічні комплекси індивідуалізованих ліній фортепіанного супроводу. Тут варто ще раз наголосити, що мелодії пісень в обробках Л. Ревуцького залишаються недоторканими (*c. f.*) при помітному трансформуванні (варіаційному) інструментальної партії.

У доробку Л. Ревуцького є аранжування фольклорних мелодій різних народів, зокрема чотири балкарські, одна молдавська, а також опрацьовані зразки узбецького та єврейського фольклору (останні створено 1934 р., опубліковано 1939 р.). У цих обробках композитор прагнув відтворити

---

<sup>56</sup> Поставна А. Обробки українських народних пісень Л. Ревуцького – етапи на шляху до його другої симфонії. *Українське музикознавство*. 1972. № 7. С. 16.

інонаціональний для нього колорит, використовуючи ладові та ритмічні, особливості, виходячи з мелодичної будови обраних пісень. Виявлення глибинних закономірностей народної музичної творчості оновлювало власну мистецьку палітру майстра, що її він сам підкреслював: «У своїй творчій діяльності я приділяв багато часу і сил обробці народних пісень: і українських, і пісень інших народів СРСР, що значно збагатило мою музичну мову»<sup>57</sup>.

Художня обробка фольклорних зразків посідає значне місце у творчості багатьох українських композиторів досліджуваного періоду. Говорячи про пісні, де збагачення гармонічної структури стало результатом органічного сполучення народної ладової діатоніки з індивідуально переосмисленими засобами професійної техніки, не можна оминати самотніх обробок Миколи Коляди, написаних наприкінці 1920-х років. Лише одна з них «Наймитська пісня» була опублікована в 1933 році, інші вийшли друком в 1965 році окремою авторською збіркою «П'ять українських пісень в обробці для голосу з фортепіано». Вони різні за жанрами й образністю (ліричні, жартівливі та наймитські), однак домінує тема про тяжку жіночу долю.

Здебільшого обробки мають розгорнену, куплетно-варіаційну форму, де мелодії набувають розмаїтого гармонічного й ладотонального трактування. Деякі становлять своєрідні диптихи, що об'єднують дві контрастні за характером пісні. Так, наприклад, «Ой оддала мене мати» створена на основі однойменної жартівливої пісні та ліричної «За тучою, за хмарою». Або ж «Наймитська пісня» складається з двох зразків – «Вчора була суботонька» та «Ой поїхав за снопами». Тут автор широко використав засоби фортепіанної фактури, ладо-гармонічні прийоми, нестандартні тональні зіставлення, різновиди акордів терцієвої чи кварто-квінтової будови, підпорядковуючи це відтворенню різних настроїв і почуттів. Наприклад, дисонанс-

---

<sup>57</sup> Шеффер Т. Лев Ревуцький. Київ : Музична Україна, 1973. С. 27.

ні багатозвучні комплекси, кварто-квінтові акорди, остинатні октавні фігурації (в басах), поліладовість і бітональні нашарування в «Наймитській пісні» мають значне драматургічне навантаження, зумовлене глибоко трагедійним змістом. З метою програмної конкретизації композитор використав образно-емоційну виразність народних ладів (еолійського, лідійського, дорійського), зіставляючи або поєднуючи їх у звукову цілість. В аранжуваннях Миколи Коляди часто трапляються органічні пункти або остинатні фігурації в різних регістрах фортепіано. Перед кульмінацією автор нерідко застосовує розгорнені інструментальні перегри, у яких активно продовжує розвиток тематичних утворень (теж здебільшого на тлі органних пунктів). Прикладом можуть слугувати обробки «Ой у мого брата», «Ой оддала мене мати». Розгорнена інструментальна інтерлюдія (п'ятнадцять тактів) у пісні «Зажурився чумачина» звучить на *piano*, фортепіанна фактура стає напрочуд прозорою і добре відтіняє загальне масивне звучання, що змальовує бешкетування чумака, який пропив на ярмарку зароблені за три роки гроші. У супроводі вжито чимало звукообразжальних штрихів – змінність метричної будови (3/4, 5/4, 3/4, 4/4), кварто-квінтові акорди з форшлагами на тлі остинатної фігури для змалювання народного музикування й «загулу» чумака.

Значний інтерес становлять сольні обробки народних пісень видатного майстра української музики Бориса Лятошинського. Щодо підходу до фольклорних джерел тут багато спільного з творчим методом Л. Ревуцького. Аранжування Б. Лятошинського виявляють уважне ставлення до народних мелодій, розуміння основних закономірностей ладобудови й підпорядкування їм творчої фантазії композитора в доборі найрізноманітніших прийомів гармонізації. Митець розкрив нові обрії гармонічного осмислення народної мелодії, застосовуючи різні види професійної композиторської техніки ХХ ст. – акордику нового типу (інколи нетерцієвого складу), посилення ролі хроматизму й дисонансності, використання біфункціональних, а часом і політональних акордових поєднань, внутрішньоладо-

вої альтерації, вивільнення окремих голосів гармонічної вертикалі в самостійні горизонтальні лінії тощо. У своєму розвитку та взаємному сплетенні вони утворили нові гостронапружені гармонічні сполуки. Особливо це стосувалося зразків експресивного змісту, де ускладнені, з внутрішньою конфліктністю співзвуччя допомагали розкрити сюжетну лінію народних пісень, нерідко сповнених викривального соціального змісту, трагічних життєвих колізій. Але до аранжування фольклорних наспівів Б. Лятошинський вдається вже в 1930-х роках, а то вже інший хронологічний період, інша суспільно-політична ситуація. Зрештою, новим шляхом переосмислення фольклорних джерел та комплексного використання широких можливостей розмаїтих композиторських стилів і технік, що показав на вершинному етапі своєї творчості Л. Ревуцький у 1920-х роках, у наступному десятилітті пішла когорта талановитих молодих митців України – Валентин Борисов, Юлій Мейтус, Михайло Тіц, Андрій Штогаренко, Федір Надененко.

Значний вклад у цей жанр внесли українські композитори, що до возз'єднання жили і працювали у Львові. Станіслав Людкевич, Василь Барвінський (див. вклейку, с. II), Роман Сімович, Микола Колесса творили музику на спільних засадах з тогочасним мистецтвом, мали творчі зв'язки з культурними діячами Наддніпрянської України, обмінювались нотами, гастрольними поїздками (скажімо, В. Барвінський <sup>58</sup> відвідав Київ, Харків, Дніпропетровськ, Одесу, де ознайомив зі своєю творчістю Л. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського, П. Козицького, М. Грінченка та ін.).

Ці композитори насамперед опрацьовували фольклор західних регіонів України. Їхні твори відзначалися самобутністю, багатством метро-ритмічної будови, колоритністю гармоній.

---

<sup>58</sup> Мова йде про гастрольну подорож композитора з відомим віолончелістом Б. Бережницьким, коли вони дали шість авторських концертів у названих містах, де камерні твори митця мали великий успіх.

Мелодика виявляла специфічні особливості, що проступали в ладовій структурі музики. Прикладом можуть слугувати обробки В. Барвінського, які набули великої популярності серед виконавців і слухачів. Це були твори для сольного співу з фортепіано – «Болить мене головонька»; для вокального дуету – «Накрила нічка»; для голосу, скрипки і фортепіано – «Ой була в попа кривая верба», дві лемківські пісні «Полетів бим на край світа», «Не піду я за Яська». Вони позначили різноманітні емоційні відтінки людини ніжною і щедрою душою, яким був митець, що зумів органічно поєднати власне відчуття поезії та музичної специфіки пісні з багатомістовими традиціями народної творчості українців, зокрема мешканців західних регіонів. Емоційне тло рельєфно розкрито в розвиненому інструментальному супроводі, позначеному великою винахідливістю щодо фактурного викладу, використання характерних інтонацій та ритмічних побудов, різноманітних піаністичних ефектів.

Високий професіоналізм композиторської техніки митця значною мірою заснований на тісній взаємодії класичних засад зі звуковим досвідом народного музикування. Прикладом може слугувати дотепна імітація гри сільських музикантів за допомогою впровадження в музичну тканину кварто-квінтових сполук з форшлагами в зображальній сцені прощання з рекрутом в пісні «Полетів бим на край світа». Обробки В. Барвінського виконували багато співаків, мали визнання фахівців, увійшли до репертуару таких всесвітньо відомих артистів, як Михайло Голинський, Модест Менцінський<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> З останнім композитор виступав 1928 року в концертах у Львові та інших містах Галичини, про що свідчить афіша «Модест Менцінський. Перший героїчний тенор королівської опери в Стокгольмі. При фортепіано: Василь Барвінський». Тоді виконувалися обробки В. Барвінського «Ягіл-Ягілочка» та «Ой ходила дівчина бережком». Див.: Тихонюк В. Василь Барвінський – композитор і піаніст – в оцінці львівської преси 20-х років. Львів, 1989. С. 14.

Як зазначалося, розвитку жанру обробки народної пісні, зокрема й сольної, у 1920-х роках сприяла короткочасна доба **українізації**, яку змушена була нова більшовицька влада ввести на теренах щойно приєднаної (окупованої) Української Радянської Республіки (мовні «поступки» було виявлено й до інших етносів, уведених до складу тогочасної країни). Проте духовна сила культуротворчості народу в ті роки виявилася настільки потужною, що спровокувала появу художнього явища вельми вагомій цінності, яке увійшло в світову історію під назвою **Українське Відродження 20-х років ХХ ст.** Його промениста енергія сприяла появі нових мистецьких шедеврів у царині національної культури, заставила заграти новими гранями вже звичні й традиційні форми та жанри, спричинила появу новаторських та експериментальних явищ. А такий нібито скромний і мініатюрний жанр, як аранжування народної мелодії, підняла на неймовірно високий щабель як у галузі хорового аранжування / **хороспіву** – доробок Миколи Леонтовича, так і сольного / **солоспіву** – обробки Левка Ревуцького. Зрештою, домінування в тогочасному музичному процесі народного джерела як потужного носія сутнісної ментальної ідеї нації – не дивина, а швидше констатація закономірності. Дивиною стало те, що це домінування було визнано у світі, попри вкрай трагічну тогочасну ситуацію для України. Амбасадорами культурної національної місії у світі стали наші хори, насамперед Український народний хор під орудою Олександра Кошиця, та видатні співаки – Соломія Крушельницька, Модест Менцинський, Олександр Мишуга та ін. Відгомін тих подій відчутний і нині, ніби історія любить проводити паралелі між тотожними подіями на відстані століття, щоби ми глибше усвідомили її плін та зробили відповідні висновки.

## Розділ 11

*Антоніна Азарова*

### З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ГРАМЗАПИСУ (1920-ті роки)

Історія українських звукозаписів є одним з важливих аспектів вивчення української культурної спадщини. Звукозапис, винайдений наприкінці ХІХ ст., став вагомою частиною культурного життя й для нас – можливістю простежити загальні тенденції його розвитку, зокрема, у сфері музичної культури.

Слід зазначити, що перші грамплатівки з україномовним співом було випущено фірмою «Gramophone» (1899, Лондон). Це були записи хору С. Медведевої під час його гастрольного турне. Серед них – «Сонце низенько», «Чорні хмари», низка українських пісень тощо<sup>1</sup>. Сім платівок з українською музикою було записано ними у 1900 році. Звукотехніки фірми робили записи по всьому світові, у тому числі в Україні. Так, у Києві було записано спів Б. Махіна, Л. Зінов'єва, Д. Богемського, Оскара Каміонського, Клари Брун та Охматівського народного хору (1903–1904), Б. Махіна, О. Каміонського, Л. Зінов'єва, Антона Секар-Рожанського, Миколи Фігнера (1907), Єфросинії Зарницької (1910) та ін. У Харкові – ряд за-

---

<sup>1</sup> Наразі ці записи не збереглися.

писів співачок М. Гриценко та Сухомлинової, сліпого кобзаря Якова Богущенка, тріо В. і Е. Чернухів та М. Милодана, релігійних творів у виконанні протодиякона В. Вербицького з хором Харківського кафедрального собору п/к Тувовірова (усі – 1912 р.). У Полтаві – актора Марка Кропивницького, співаків М. Швеця, Г. Маренича, Д. Реутова, А. Леверенка, І. Котова, полтавського хору п/к П. Шереметинського та ін. П'ять звукозаписуючих експедицій зробив «Грамофон» у Львів (1902, 1904, 1906, 1907, 1908). За цей час було здійснено записи співаків Ірени Богус, Теодора Борковського, Олександра Нижанківського, Михайла Волошина, Ганни Крушельницької (сестри Соломії Крушельницької), Адама Людвіґа, Марселя Ейлі Совільського, Ванди Кравчук-Петровичевої, Катерини та Івана Рубчаків, Василя Петровича (справжнє – Сенік), Філомени Лопатинської, Кароліни Клішевської та ін.

Перша студія звукозапису, що з'явилася в Києві, мала назву «Інтернаціональ Екстра-Рекорд». Працювала саме як студія, платівки ж виготовлялися в Берліні. Вона існувала впродовж 1909–1911 років. Каталоги не збереглися, але відомо про 11 записів співачки Олени Петляш (сопрано) у супроводі фортепіано Миколи Лисенка. До наших часів дійшли лише три платівки цієї серії, що нині зберігаються в будинку-музеї М. Лисенка. На них записано: «Гандзя», «Лутом іду, коня веду», «Віють вітри», «Карі очі», «Ой казала мені мати», «Не вернувся з походу». У 1911 році власники «Інтернаціональ Екстра-Рекорд» побудували в Києві перший в Україні завод грамплатівок, що працював до 1917 року. Фірма отримала нову назву – «Екстрафон». Першими українськими платівками стали такі записи: 7 пісень у виконанні хору Михайла Надеждинського, 6 пісень – тенора Івана Гриценка та 6 пісень – О. Петляш. (Записи О. Петляш, у супроводі М. Лисенка, було зроблено ще студією «Інтернаціональ Екстра-Рекорд»). У 1912 році було випущено 11 українських пісень у виконанні квартету Б. Гірняка, 10 українських пісень у виконанні хорів Я. Шкредковського та Н. Немчинова та ін. У 1913 році



була започаткована серія «Артистотипія», що випускалась у вигляді 30-сантиметрових платівок-«гігантів» (на противагу більш раннім платівкам діаметром 25 і 28 см). У 1914 році до ювілею Тараса Шевченка було зроблено платівки з творами на слова поета (серед виконавців – Платон Цесевич, Микола Карлашов, О. Петляш, хор п/к М. Наєждинського та ін.).

Окремою сторінкою в спадку «Інтернаціональ Екстра-Рекорд» – «Екстрафон» є богослужбові записи хорів Києво-Печерської лаври. За 2010–2011 роки там було записано низку творів у виконанні хорів під керуванням ігумена Флавіана (Приходько), Якова Калішевського та М. Наєждинського <sup>2</sup>.

У 2011 році Свято-Успенська Києво-Печерська лавра видала диск із записами духовної музики, серед яких були й вищезазначені записи хорів. Диск був виданий разом з брошурою за авторством Романа Шнуренка <sup>3</sup>.

1920-ті роки в історії розвитку українського музичного звукозапису, як і інші часові відтинки українського культурного простору, мали свої особливості. Звукозаписи радянських часів ведуть свої початки з націоналізації тодішньої владою всіх підприємств з виготовлення платівок. У 1922 році було створено об'єднання «Грамплатівка». У Москві на базі колишньої фабрики братів Пате відкрилася Перша державна грамофонно-платівкова фабрика «Пятилетие Октября», що в подальшому увійшла в «Музпред» (Об'єднання музичних підприємств при Наркоматі просвіти). Колишня фабрика «Метрополь рекордз» в 1925 році отримала назву «Апрелевский завод памяти 1905 года», а в 1933-му утворився Грампласттрест, який поєднав усі фабрики грамплатівок. Саме з цього моменту почалася нова нумерація матриць записів, що збереглася до 1969 року, коли випуск платівок на 78 обертів за хви-

---

<sup>2</sup> Шнуренко Р. Записи старинных церковных хоров. Из сокровищницы Киево-Печерской лавры. Свято-Успенська Києво-Печерська лавра. 2011. С. 22.

<sup>3</sup> Там само. С. 23.

лину в СРСР було завершено. У 1938 році почав роботу «Всесоюзный дом звукозаписи» (ВДЗ). Цього самого року з'явилися перші гнучкі платівки діаметром 250 мм із ацетилцелюлози, що змінили собою жорсткі «гранд» (25 см, час звучання однієї сторони 3 хв.) і «гігант» (30 см, відповідно – 4 хв.). Для видання масштабних творів (опер, симфоній) платівки об'єднували в набори по кілька десятків штук. У 1957 році було створено «Всесоюзну студію грамзапису», а в 1964-му – Всесоюзну фірму грамофонних платівок «Мелодія», яка об'єднала всі радянські заводи, будинки та студії грамзапису.

«Величезна індустрія дореволюційного грамзапису була знищена в перші ж роки радянської влади, а залишки обладнання і сировини були звезені до Москви і використовувалися для записів агітаційних промов. <...> Грамплатівки випускали радянські пропагандистсько-промислові об'єднання з досить дивними і незрозумілими назвами: «Центропечать», «Госпроснаб», «Музпред», «Музтрест», «Культпром» і «Музобъединение», «Грампласттрест» і навіть «Металлоснабширпотреб» (це все довоєнні «фірми» грамзапису). <...> На початках частина дореволюційних грамзаписів перевидавалася в перше десятиліття радянської влади, причому спочатку з первинними номерами відповідних фірм, які потім були замінені на «радянські» номери»<sup>4</sup>.

Серед авторів, які піднімали в Україні тему вивчення української дискографії ще в 1990-х роках, треба назвати Мар'яну Зьолу, яка разом з батьком Михайлом Зьолюю створила каталог платівок записів української тематики на основі власної унікальної колекції. На теренах української діаспори за кордоном одними з перших авторів статей на дану тематику були Михайло Гайворонський, Мирон Сурмач. Про українську дискографію писали також Антін Рудницький, Роман Савицький-молодший, Павло Маценко, Андрій Нагачевський, Тео-

---

<sup>4</sup> Зьола Мар'яна. Кобзарське мистецтво в грамзапису. *Вітчизна*. 2005. № 7–8.

дор Терен-Юськів, Лео Вітошинський. Із українських дослідників – Стефанія Павлишин, Віолетта Дутчак, Ганна Карась, І. Червінський, Л. Кіндрат (Бойчук), Ірина Клименко та ін. Утім, тема досі вважається маловивченою. Великий вклад в цю справу вніс колекціонер платівок дослідник Степан Максимюк (США). Ним було написано кілька десятків статей про дискографію української музики і музикантів. Вони вийшли в західній пресі і (з 1991 р.) в Україні. У 2003 році ці дописи та інші матеріали про його діяльність було зібрано та опубліковано в книжці «З історії українського звукозапису та дискографії»<sup>5</sup>. За словами дослідника В. Пилиповича, «Появу збірника статей С. Максимюка належить розцінювати як важливу наукову та видавничу подію в українській музикології, бо саме її вихід започатковує наукові дискографічні дослідження – ділянку, повністю занедбану в українській науці»<sup>6</sup>. Серед них – розповіді про записи Соломії Крушельницької, Українського хору під керівництвом Олександра Кошиця, музики на слова Тараса Шевченка та ін. Збірка також містить списки фонозаписів української музики та її виконавців протягом ХІХ ст., каталог власного фонографічного архіву. Вихід його наступної вагової роботи «Бібліографія українських звукозаписів 1903–1995» датується 2014 роком. У ній зібрано відомості про статті, огляди, рецензії тощо на платівки української тематики з періодики видань США, Канади, Польщі, Німеччини, Франції, Аргентини, Італії, України та Росії. Особливо багато такого роду інформації, а також інформацію про можливість

---

<sup>5</sup> Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії / Національна академія наук України ; Інститут українознавства ім. і. Крип'якевича. Серія «Історія української музики». Вип. 12 : Дослідження. Львів ; Вашингтон : Вид-во Українського католицького університету, 2003. 285 с.

<sup>6</sup> Пилипович В. Зелене Око і чорний кружок. Галицькі музичні miscellanea. Перемишль : Вид-во Український народний дім у Перемишлі, Земляцтво «Перемищина», 2011. С. 144–145.

придбання платівок висвітлювали популярна американська газета «Свобода», газета «Українське слово» (Буенос-Айрес, Аргентина), місячник «Нові дні» (Торонто, Канада), тижневик «*The Ukrainian Weekly*» (Нью-Джерсі, США), «Народна воля» (Скрантон, США), «Америка» (Філадельфія, США), часопис «Вісті», «Музичні вісті» та ін. Загалом мова йде про фольклорні або естрадні (популярні) записи. Проте серед них також трапляються відомості про записи української музики таких відомих виконавців, як Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга, Модест Менцинський, відомих в Америці Йосипа Гошуляка, Павла (Пола) Плішки та ін. Серед авторів є відомі музиканти та музикознавці (Вірко Балеї, Володимир Левицький, Роман Савицький-молодший, Василь Витвицький та ін.). Невеликі анотації, зроблені С. Максимюком до позицій бібліографії, частково розкривають їх зміст. У другій частині роботи подано відомості про каталоги звукозаписуючих фірм. 3-поміж них є видані в 1920-х роках: Edison Records Catalogue. 1928 (подано записи Михайла Зазуляка), Numerical Catalogue of Odeon and Okeh Foreign Records Issued up to and Including May, 1928 (українські записи подано на стор. 29), Russian-Ukrainian Columbia Records. General Catalogue, 1926–1927 (українські записи подано на стор. 15–23, 32–36)<sup>7</sup> та ін.

Дослідницькі українські етномузичні записи ведуть свій відлік «від перших фонографічних експериментів барона Федора Штайнгеля в липні 1898 року, проведених у с. Городок під м. Рівне, та записів Валентина Мошкова восени того ж року у м. Славута; невдовзі (з квітня 1900 р.) фронтальні експедиції з фонографом розгорнув Осип Роздольський»<sup>8</sup>. У 1902 році Євгенія Ліньова зробила ряд записів (сліпого кобзаря Михайла Кравченка та 120 пісень на Полтавщині). Пізні-

---

<sup>7</sup> Відомості наведено за: Максимюк С. Бібліографія українських звукозаписів 1903–1995. Львів, 2014. С. 93, 97, 99.

<sup>8</sup> Клименко І. Дискографія української етномузики (автентичне виконання) 1908–2010. Київ, 2010. С. 53.

ше, у 1908–1909 роках, Леся Українка організувала (за приватні кошти) етнографічну експедицію по Лівобережній Україні. До її складу ввійшли Філарет Колесса, Олександр Бородай та Опанас Сластіон. Було записано на фонограф спів народних кобзарів (думи і пісні). Слід зазначити, що фонографічні записи, що на той час були досить прогресивним явищем, швидко псувались при програванні і мали незадовільну якість звуку<sup>9</sup>. У 1971 році, до 100-річчя з дня народження Лесі Українки, записи цієї експедиції було реставровано й випущено на грамплатівці фірми «Мелодія» («Леся Українка з думою і піснею народа»). На платівці записаний, зокрема, і голос великої поетеси. Проте якість звуку на цих записах була все ж таки незадовільною. Питання історії записів кобзарів, починаючи з фонографічних валиків і до записів на платівках радянських часів, розглядає М. Зьола у статті «Кобзарське мистецтво в грамзапису»<sup>10</sup>. Автор зазначає: «<...> характер українських грамзаписів різко змінюється з 1929 року, коли в Україні були проведені судові процеси над сфабрикованою “Спілкою визволення України”. У каталозі 1929 року ми ще бачимо зміст трьох грамплатівок, наспіваних А. П. Гамалієм, про якого написано, що він “відомий український кобзар”, але пізніше він ніде більше не згадується <...> Записані раніше грамплатівки кобзарів продовжують випускати, щоб обдурити світову громадськість. У каталозі 1933 року ми ще бачимо відомості про три грамплатівки Ансамблю полтавських кобзарів В. А. Ка-

---

<sup>9</sup> Більш прогресивним був спосіб запису, запропонований німецьким інженером Е. Берлінером у 1888 році, що полягав у використанні як носія звуку цинкового диску, вкритого тонким шаром воску, а апаратом для відтворення цього звуку – грамофон. А наприкінці 1920-х років почався новий етап в історії грамплатівок – винайдення апаратів для електроакустичного запису та відтворення звуку, а також поліхлорвінілова маса для виготовлення грамплатівок, що дозволили значно поліпшити якість звучання грамзаписів.

<sup>10</sup> Зьола Мар'яна. Кобзарське мистецтво в грамзапису.

бачка, одну з яких нам вдалося придбати. На етикетці цієї платівки є напис “*All Russian state corporation*” (Всеросійське державне об’єднання), тобто грамплатівка призначалася на експорт. Але в той час, коли ці та інші грамплатівки кобзарів розповсюджувалися по всьому світу, самих кобзарів заарештовували і розстрілювали, а Кабачка вивезли до Ленінграда, де він трохи працював, а з 1937 по 1943 рік сидів у тюрмі. У тому ж каталозі 1933 року ми знаходимо відомості про грамзаписи співаків І. С. Савіна та І. А. Маркотенка в супроводі оркестру українських народних інструментів, який був організований Л. Г. Гайдамакою. До складу оркестру входили кобзи, ліри, сопілки та інші інструменти. Про оркестр Гайдамаки більше ніде не згадується, хоча організатор оркестру вижив і під час війни виїхав до Америки, а оркестр українських народних інструментів в Українській РСР було створено тільки в 1970 році»<sup>11</sup>.

Наприкінці 1920-х – у першій половині 1930-х років за кордоном Іван Панькевич записав автентичний фольклор русинів-українців Закарпаття (із регіонів Закарпаття і Східної Словаччини). Записи склались із двох серій: у 1929 році у Празі записана перша – 11 платівок, у 1935-му в Ужгороді – друга – 120 фольклорних зразків на 38 матрицях. Записи 1929 року було ініційовано Чеською академією наук, здійснено паризькою фірмою «*Pathe*» й частково продано за посередництва пражської фірми «*Linguaphone*»<sup>12</sup>.

Слід зазначити, що платівки з українською тематикою і виконавцями були досить популярні в країнах Америки та Європи. Особливо багато таких платівок було випущено у США. Це могло бути пов’язано з першою хвилею еміграції кінця ХІХ – початку ХХ ст. З одного боку, зберегти на новому місці проживання свою культуру прагнули самі емігранти, з друго-

---

<sup>11</sup> Зьола Мар’яна. Кобзарське мистецтво в грамзапису.

<sup>12</sup> Клименко І. Дискографія української етномузики (автентичне виконання) 1908–2010. С. 42.

го – швидко розвивався великий ринок новонародженої фонографічної промисловості. І першість тут тримали кілька потужних фірм. Більшість українських звукозаписів пов'язані з американською фірмою «Columbia», яка за період від 1903-го до 1952 року випустила їх близько 600<sup>13</sup>. Також досить багато (близько 300<sup>14</sup>) платівок із записами української тематики та з місцевими виконавцями, починаючи з 1912 року, було зроблено однією з найвідоміших фірм «Victor». Фірми «Odeon / Okeh» (до 1930 р.), «Brunswick» (у 1922–1924 рр.) «Edison» та «Emerson» (на початку 1920-х) випустили українських платівок відповідно 120, 48 та всього декілька<sup>15</sup>. Піком продажів платівок етнічних записів в Америці став 1930 рік. Після того почався спад, зумовлений великою кризою та Еміграційним актом 1924 року.

Серед тих, хто пропагував українське мистецтво в першій половині ХХ ст. у США, слід назвати М. Сурмача, власника книгарні «Сурма» (від 1927 р.) у Нью-Йорку. Один з напрямів діяльності – замовлення грамплатівок з отриманням сертифікатів на продаж від ведучих американських фірм «Columbia», «Victor» та «Okeh». Варто зауважити, що протягом 1930–1940-х років в Америці було продано значну кількість платівок із записами українських народних пісень і музики. За ініціати-ви М. Сурмача скрипаль Павло Гуменюк з інструментальним ансамблем зробив записи коломийок і козачків 1925 року на фірмі «Okeh». Потім на фірмі «Columbia» ним було здійснено ряд етнографічних записів («Весілля», «Хрестини», «Поправини», «Пересувини» та ін.) на 24 платівках. І майже всі ці записи було перевидано на довгограйних платівках Бібліотекою Конгресу США у Вашингтоні для американських шкіл<sup>16</sup>. Кни-

---

<sup>13</sup> Там само. С. 32.

<sup>14</sup> Там само.

<sup>15</sup> Там само. С. 33

<sup>16</sup> Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ, 2012. С. 836.

гарня «Сурма» також фінансувала запис голосу С. Крушельницької, хору О. Кошиця і «Вечорниць» Петра Ніщинського.

Плідною була співпраця бандуриста Василя Ємця і співачки С. Вербицької, які в 1929 році зробили записи на французькій грамофонній фірмі «Pate» з програмою каталонських народних пісень «Пісні Великого сонця. Україна – Каталонія. Бандура». У 1928–1929 роках було зроблено перші звукозаписи гри піаністки Любки Колесси на роликах Вельте-Міньон<sup>17</sup>. Серед них – твори Фредеріка Шопена, Франца Шуберта, Доменіко Скарлатті, варіації на українську тему Нестора Нижанківського та ін. У той період також було записано кілька платівок М. Гайворонського, де він виступав як композитор або диригент: Гімн Українського Народного Союзу (муз. М. Гайворонського, сл. Ст. Мусійчука); Хор Українських диригентів (дир. М. Гайворонський, «Окех», США, 1929); «Чорна хмара», «Закурилась доріженька» (Український хор, дир. М. Гайворонський, «Окех», Нью-Йорк, 1927); «Сміло брати», «Ой з-за гори чорна хмара» (Хор ім. М. Леонтовича при Українському робітничому клубі в Нью-Йорку, дир. М. Гайворонський, «Окех», «Columbia», 1927 тощо)<sup>18</sup>. Серед платівок 1920-х років знаходимо також твір Д. Бортнянського, виданий фірмою «Victor» у 1927 році: *Elicy (Come ye). Holy Virgin Church Choir, dir. S. A. Nemetz*<sup>19</sup>.

Велику цінність для української культури становлять записи ушавленої української співачки С. Крушельницької. Перші такі записи було зроблено на початку ХХ ст. А найпершими, вірогідно, були платівки (сім оперних арій і пісень, серед яких – «Пісня Сольвейг» Едварда Гріга, арії з опери

---

<sup>17</sup> Welte-Mignon – механічне піаніно, музичний інструмент із запрограмованими звуконосіями, що в 1905–1932 роках виготовляла фірма М. Welte & Söhne (Фрайбург, Німеччина).

<sup>18</sup> Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. С. 174, 178–179.

<sup>19</sup> Там само. С. 221.



«Галька» Станіслава Монюшка, арія з опери Arrigo Boito «Мефістофель» та ін.), записані «Red G & T» (Warszawa, 1902–1903). У подальшому була серія записів «Fonotipia», Milano (1906–1909; 20 арій та пісень, з-поміж яких, за припущенням С. Максимюка, уперше було включено арію «Un bel di vedremo» з опери Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй», блискуче виконання якої в другій редакції вищезгаданої опери принесло автору й самій співачці неймовірний успіх і назавжди закарбувало її ім'я з-поміж визначних світових оперних виконавців). Ці записи було зроблено «механічним способом». Як відомо, після 1920 року С. Крушельницька завершила свою оперну кар'єру й виступала як камерна співачка. У 1928 році вона здійснила американо-канадське турне з концертами в центрах українських переселенців. Тоді ж, виступаючи в Чикаго, С. Крушельницька записала на фірмі «Columbia» низку українських пісень («Вівці мої, вівці», «Через сад, виноград», «Ой де ти їдеш, де ти поїдеш», «Ой летіли білі гуси», що було випущено на двох платівках. Ці записи було вже здійснено «електричним способом». Наступні ж були копіюванням або реконструкцією оригінальних платівок іншими звукозаписуючими компаніями.

Не менш цікавими для нас є записи Українського національного хору під орудою О. Кошиця. Саме на 1920-ті роки припадає діяльність американської звукозаписуючої фірми «Brunswick» у сфері зацікавлення етнічною музикою. За цей час вона випустила 48 українських платівок. Серед них у 1922–1924 роках було здійснено записи з репертуаром Українського національного хору, наступника Української республіканської капели під керуванням О. Кошиця<sup>20</sup>. Так, у вересні-жовтні 1922 року, після тріумфального турне країнами Єв-

---

<sup>20</sup> Від 1919 року – Українська республіканська капела, у 1926–1927 роках – Український національний хор, з 1936 року – Злучений український хор околиць Нью-Йорка, Слов'янський хор, у 1941–1944 роках – Хор Вищих курсів у Вінніпезі (Канада).

ропи, хор робить фонографічні записи у компанії «Brunswick», серед яких обробки народних пісень М. Лисенка, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, О. Кошиця та ін. Солоістами виступають тенор Г. Леонів, баритон Петро Ординський, сопрано Тетяна Георгієвська. Так само в 1923–1924 роках, після мексиканських, південноамериканських і північноамериканських гастролей, хор повертається до Нью-Йорка, де продовжує записуватись у «Brunswick», поповнюючи записи новими творами. 24 квітня 1924 року в Нью-Йорку Українським хором під орудою О. Кошиця було записано гімн «Ще не вмерла Україна». Це був не перший запис гімну хором п/к О. Кошиця, тому що в 1917 році він записав Український гімн у Києві на фірмі «Екстрафон», імовірно, зі Студентським хором Київського університету. (Див. вклейку, с. III).

Уважається, що вперше гімн «Ще не вмерла Україна» було записано під назвою «Гімн народний» фірмою «Gramophone» в Кельні 1910 року у виконанні тенора Модеста Менцинського з оркестром (з нагоди урочистостей до дня смерті Т. Шевченка). Видатний український співак М. Менцинський, на той час проживаючи в Німеччині, зробив чимало записів у Берліні, Кельні і Стокгольмі на фірмі «Gramophone» (1910–1911). Серед них у Берліні – ряд творів на сл. Т. Шевченка. Український гімн також було записано в Нью-Йорку на фірмі «Columbia» співаком-баритоном М. Зазуляком. Уперше – у 1915 році механічним способом, у супроводі оркестру. А 1926 року, за допомогою тієї самої фірми, – уже електричним способом. М. Зазуляк народився у Львові, студіював спів у Варшаві, у 1913-му переїхав до Нью-Йорка, де продовжив навчання і зробив досить успішну співацьку кар'єру. Співав у хорі Метрополітен-опера, був членом театральної групи при товаристві «Українська бесіда» (Нью-Йорк). Багато записувався на платівки протягом 14 років. Працював зі звукозаписуючими фірмами «Columbia», «Victor», «Okeh», «Edison» (США), «Pathe» (Франція). Упродовж 1915–1929 років М. Зазуляк здійснив 98 записів, серед яких були переважно українські пісні.

Музична шевченкіана – одна із найдослідженіших тем в українській музиці. А спроба дослідити саме дискографію шевченкіани зроблена також С. Максимюком<sup>21</sup>.

На численних платівках є і декламовані твори, і музичні, покладені на вірші великого поета. Цікавий факт: перша платівка, що була випущена з нагоди відзначення Шевченкових роковин, датується 1900 роком (Петербург). На ній записано пісню «Нащо мені чорні брови» у виконанні П. Гаврильцевої-Хмари (сопрано). С. Максимюк припускає, що платівки цієї співачки «були першими українськими платівками в Росії, тому започатковують українську дискографію»<sup>22</sup>. Серед записів, датованих 1920-ми роками, – Кочубей Олександра (сопрано): «Columbia», 27017-F: «*Карі очі*» («*Нащо мені чорні брови*», 1924); Медовий Давид (тенор): «Columbia», E 7457: «*Думи мої*» (1921); «Columbia», 27004: «*Рече та стогне*» (1925; «Columbia», 27130-F: «*Така її доля*» (91928); «Columbia», 27130-F: «*Карі очі*» («*Нащо мені чорні брови*»; 1928); Шандровський Гліб (басо профундо): «Okeh» 15538-B: «*Ой Дніпре мій, Дніпре*», муз. Лисенка (1926); Український хор «Ліра»: «Columbia» 27138-F: «*Рече та стогне*» з орк. (1928); Хор ім. Лисенка (Джерсі Ситі, Н. Дж.), дир. А. Гела: «Columbia», 70010-F: «*Заповіт*», муз. М. Вербицького (1928); Український національний хор: «Victor», 68918: «*Заповіт*», муз. Стеценка (1927); Сашко Олександр (тенор): «Victor», 79429: «*Така її доля*» (1927); «Victor», 79429: «*Карі очі*» («*Нащо мені чорні брови*»; 1927); Машир Марія (сопрано): «Okeh»: «*Карі очі*» («*Нащо мені чорні брови*»; 1927); Кремер Іза (сопрано): «Brunswick», 59002: «*Рече та стогне Дніпр широкий*», з орк. (1927?); Дилов Володимир (бас): «Columbia», 27073-F: «*Ой Дніпре мій, Дніпре*» (1926); «Columbia», 27097-F: «*Серенада*» («*У гаю, гаю*»; 1927); «Columbia», 27073-F: «*Гетьмани*» (1927)<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. С. 102–117.

<sup>22</sup> Там само. С. 103.

<sup>23</sup> Там само. С. 113, 114.

Отже, можемо зазначити, що, попри те, що в 1920-х роках у радянських реаліях українська музична дискографія тільки починала свій новий шлях, цікавість до української культури на теренах США і Європи і, як результат – немала кількість записів провідних звукозаписуючих фірм української музики, виконавців і колективів, дала змогу зафіксувати на різних носіях зразки української музичної культури, а також зберегти для нащадків мистецтво видатних українських музикантів, що становить непересічну цінність насамперед для музичних фахівців, а також для любителів музики.

Частина IV

ТРАДИЦІЇ  
ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ  
В КОЛІЗІЯХ СМИСЛОВОГО  
ПОЛЯ КУЛЬТУРИ

## Розділ 12

*Оксана Летичевська*

### ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ, ПОСТАТІ, ЗДОБУТКИ

У перших десятиліттях ХХ ст. хорова творчість українських композиторів продовжила бути найактивнішим напрямом розвитку національної композиторської школи, ініційованого «пасіонарним вибухом» української культури в другій половині ХІХ ст. Упевнений поступ хорової музики був невід'ємною складовою мистецького життя, а також основоположною, живильною для інших музичних жанрів течією, що найяскравіше демонструвала творчі пошуки композиторської думки, зростання професійної майстерності, утвердження самобутності національної музичної мови. Усупереч поширеній у радянському музикознавстві періодизації «дожовтневої» (до 1917 р.) та «післяжовтневої» української музики, її розвиток упродовж означеного періоду може бути розглянуто як цілісний процес, що відбувався як у Центральній (Наддніпрянській) Україні, так і в Галичині.

Становлення та динамічний розвиток хорової композиторської школи відбувалися в час, коли не лише Україна, а й уся Європа стала ареною трагічних випробувань і політичної

боротьби націй за своє самоствердження. Імперські монархії Австро-Угорщина та Росія, між якими на початку століття було розділено українські землі, перебували напередодні невідворотних змін, що їх несла із собою Перша світова війна. На тлі руйнування монархічних режимів боротьба українців за свої не лише культурні, а й політичні права уможливила проголошення в 1918 році незалежної держави УНР (1918 – проголошення ЗУНР, 1919 р. – Акт Злуки Західної та Наддніпрянської України), де хоровому мистецтву було відведено роль важливого маркера національної культурної політики. У той самий час наслідки військових дій, окупації різних частин України іноземними військами та поразка української національно-демократичної революції 1917–1921 років призвели до вагомих втрат представників української інтелігенції. Численних ударів зазнала й хорова спільнота – її діячів спіткало фізичне знищення (як Остапа Нижанківського, Миколу Леонтовича), вимушена еміграція (як Михайла Гайворонського, Олександра Кошиця,) відсторонення від професійної діяльності та забуття (як Якова Яциневича). Молодша генерація музикантів, якій судилося працювати вже в нових політичних умовах ідеологічного тиску і постійної загрози звинувачення в «мазепинщині» та «українському націоналізмі», усе ж таки продовжила зберігати й розвивати у своїй творчості важливі традиції та художні надбання цього буремного періоду.

Розвиток хорового мистецтва в Україні традиційно живився скарбами пісенного фольклору та надбаннями духовної співочої культури. Якщо в другій половині ХІХ ст. значну роль у становленні національної композиторської школи відіграли українські духовно-освітні заклади та пов'язана з ними хорова творчість Михайла Вербицького, Івана Лаврівського, Анатолія Вахнянина, Петра Ніщинського, то початок ХХ ст. проходив «під знаком» консолідуючої подвижницької праці Миколи Лисенка, який на той час вже був визнаним метром і перебував у розквіті творчих сил. Видатний композитор, фольклорист, диригент-практик, музичний організатор і пе-

дагог підніс значення фольклорних джерел як інтонаційної основи національної композиторської творчості та, поєднавши зі здобутками європейського музичного академізму, значно розширив її жанрово-стильовий діапазон, створивши міцне підґрунтя для творчості митців нової генерації. М. Лисенко зумів надати потужний імпульс національному спрямуванню розвитку хорової справи в Україні також через утвердження певних форм і жанрів хорової творчості. Вагомим кроком митця до утвердження національного в хоровій музиці також стало звернення до українського поетичного слова в час, коли воно зазнавало гонінь, переслідувань та прямих заборон імперською владою – передусім до поезії Тараса Шевченка (його «Музика до Кобзаря» фактично започаткувала цілий напрям української вокально-хорової творчості), а також віршів Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Старицького, Володимира Самійленка та ін. Зрештою, практично весь величезний хоровий доробок М. Лисенка – від обробок і циклів народних пісень до вокально-симфонічних творів – був спрямований на художньо-естетичне осягнення та відтворення засобами академічної професійно-композиторської майстерності надбань української народної музичної культури та втілення національних ідей.

Не останнє значення в розвитку хорової композиторської творчості відіграв розвиток українського хорового виконавства. Тяглість хорової традиції в Україні на початку ХХ ст., як і раніше, забезпечувала давня школа церковного співу, що була представлена на цей момент лише в Києві такими високопрофесійними колективами, як хори Софійського собору (Яків Калішевський), Київської духовної академії (Олександр Кошиць), Володимирського собору (Михайло Надеждинський), Києво-Печерської лаври, Михайлівського Золотоверхого монастиря. Хорові колективи високого ґатунку діяли також у православних храмах Одеси, Харкова, Чернігова. До цього слід додати ще значну кількість храмових хорів та аматорських колективів любителів церковного



співу меншого масштабу практично у всіх куточках України. Подекуди ці колективи створювали певні об'єднання, як, наприклад, Братський хоровий рух на Чернігівщині, брали участь у святах церковної музики та конкурсах церковних хорів. Церковний спів також було уведено як предмет не лише у духовних, а й у світських навчальних закладах, тож практично всюди існували ще й навчальні хорові колективи.

Водночас у цей період активно розвивався більш демократичний сегмент хорової культури, також представлений різноманітними аматорськими хорами як у містах, так і в сільській місцевості. Співочі колективи, які збирав М. Лисенко для своїх «хорових подорожей» Україною, та заснована ним музично-драматична школа стали осередками виховання диригентів і композиторів, спрямованих на розвиток української національної музичної культури. Під прямим впливом М. Лисенка сформувалися такі митці, як Порфирій Демуцький (творець самобутнього Охматівського хору), Кирило Стеценко (диригент у хорі М. Лисенка, очолював хор товариства «Просвіта», хор при Лук'янівському народному домі в Києві та ін.), Яків Яциневич (диригент у хорі М. Лисенка, хорі Київського університету, хорі Київської Політехніки), Лев Ревуцький (працював концертмейстером у Прилуцькій хоровій капелі). Поміж відомих українських колективів тих часів варто також відмітити хор Григорія Давидовського в с. Мельня на Чернігівщині, хори, якими керував Микола Леонтович на Поділлі та на станції Гришино на Донеччині. Найяскравішим концертним колективом був, звісно, хор Київського університету, який у період 1908–1918 років перебував під орудою О. Кошиця і був справжньою творчою лабораторією тогочасного українського хорового виконавства, оскільки представляв найновіші програми творів М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка та інших композиторів-сучасників<sup>1</sup>. Масштаб мистецького обдарування О. Кошиця – хормей-

---

<sup>1</sup> Від 1913 року О. Кошиць об'єднував у концертах хор Університету з хором Вищих жіночих курсів.

стера, диригента, композитора, глибокого знавця української хорової культури й талановитого організатора уможливив і першу вагому презентацію українського хорового мистецтва в кращих концертних залах світу під час знаменитих гастрольних турне з Українською республіканською капелою країнами Європи (1919–1921) та Америки (1922–1926). Незважаючи на важку політичну та економічну ситуацію в Україні, великі гастрольні подорожі по містах і селах у 1920 році здійснили мандрівні хорові капели, створені на базі Об'єднання споживчих кооперативів «Дніпросоюз» (1917–1920), де щиро переймалися підтримкою українською культурі <sup>2</sup>. Перша мандрівна хорова капела під керуванням Нестора Городовенка гастролювала Лівобережною Україною, Друга під керуванням К. Стеценка – на Правобережжі та Півдні. Естафету розвитку української хорової справи підхопили мистецькі діячі, згуртовані навколо Музичного товариства ім. М. Леонтовича (1921–1928).

У західних українських землях хоровий рух підтримувала діяльність товариства «Просвіта» та хорового товариства «Боян», які розширювали свою мережу, створивши ряд нових осередків у Галичині, а також у Києві (за сприяння М. Лисенка й О. Кошиця) та Полтаві, де працювали, зокрема, такі майстри, як Іван Різенко та Федір Попадич. Концертна діяльність українських хорів визначила нові вимоги щодо їх репертуару.

У пропонованому розділі увагу буде зосереджено на хорових обробках народних пісень, одночастинних оригінальних композиціях та духовній музичній творчості. За спостереженням Лю Пархоменко, передумовами формування кардинально нового композиторського підходу до створення хорових обробок на початку ХХ ст. стали накопичені на той час вагомні зібрання й дослідження української народнопісенної творчості (збірники Василя Ступницького, Філарета Колесси, Йосипа Роздольського, Станіслава Людкевича,

---

<sup>2</sup> К. Стеценко в 1920 році працював на посадах очільника культурно-просвітнього відділу та хорової секції «Дніпросоюзу».

праці Володимира Сокальського, М. Лисенка), вивчення її ладо-інтонаційних, ритмічних, структурних особливостей. Особливого значення набуло осмислення композиторами, починаючи від М. Лисенка, специфіки народного розспіву, голосоведення, багатоголосся<sup>3</sup>.

Якщо у своїх ранніх «розкладках» композитор орієнтувався на західноєвропейський принцип хорової гармонізації з підтримкою фортепіанної партії, то стильовими ознаками нового типу хорових обробок *a cappella* стали мелодична виразність і рельєфність хорових голосів у сполученні з використанням поліфонічних прийомів голосоведіння. Як поліфонічні засоби М. Лисенко, а за ним також інші композитори широко застосовували прийоми як народного багатоголосся (підголоскова фактура), так і поліфонічного контрапункту для варіювання хорової фактури. Такий спосіб розвитку музичного матеріалу привів до формування і закріплення в композиторській творчості куплетно-варіаційної форми хорових обробок, що стала засобом формування музичної драматургії хорових мініатюр і сприяла виразності й навіть театралізації їх звучання у виконавському втіленні. Оригінальним композиційним прийомом, який також був запроваджений М. Лисенком та отримав подальший розвиток у його послідовників, стало поєднання двох контрастних за темпо-ритмічними характеристиками пісень в одне ціле, як це, наприклад, було зроблено в композиціях «Стелися барвінку» та «Верховино, ти світку наш». Компонування різноманітних хорових сюїт, «віночків» пісень базувалося на чергуванні принципів контрастування та динамічного розвитку.

Відгук у творчості композиторів нової генерації ХХ ст. отримав також використаний М. Лисенком принцип створення хорових циклів обрядових пісень, які поєднували близькі за стилістикою твори та мали наскрізну сюжетну лінію,

---

<sup>3</sup> Пархоменко Л. Хорові обробки народних пісень. *Історія української музики*. Київ, 1990. Т. 3. С. 53.

драматургію і навіть елементи сценічної дії. Збірка «Весілля» (1903) для мішаного хору з фортепіано продовжила у творчості композитора лінію написаних раніше обрядових циклів («Веснянки», «Колядки і щедрівки», «Купальна справа»), які були високо оцінені сучасниками, а сам принцип сюжетного компоновання обрядових пісень отримав подальший розвиток у композиторській та виконавській творчості К. Стеценка, О. Кошиця, С. Людкевича та ін.

У хорових обробках М. Лисенко звертався до різних жанрів пісенного фольклору, знаходячи відповідні композиторські засоби для втілення образності ліричних, побутових, обрядових пісень, козацького епосу. Опрацювання народних мелодій у хорових обробках крізь призму визначення та осмислення їх жанрової інтонаційності відкрило шлях до нового розуміння фольклоризму та фольклорної інтонації в українській професійній музиці. Безперечно, величезну роль у тому відіграла й популяризація цих творів М. Лисенком через артистичну виконавську діяльність. (Див. вклейку, с. III).

Принцип створення сюїт обробок народних пісень із введенням оригінальних музичних епізодів практикував сучасник М. Лисенка Г. Давидовський. У Фантазії за темами українських пісень «Кобза» (2010) композитор використав засоби хорового звучання для імітації гри на музичних інструментах – лірі, кобзі, бубні, брязкальцях. Подібні звукообразальні прийоми отримали подальший розвиток у хорових обробках О. Кошиця («На вулиці скрипка грає»), К. Стеценка («Ой на горонці»), Я. Степового («Музика на весіллі»).

Максимальну наближеність до манери народного голосоведіння демонструють хорові обробки зі збірок Порфирія Демуцького («Народні українські пісні в Київщині», «Перший і Другий десяток народних українських пісень з репертуару Охматівського хору»). До створеного ним на основі церковного хору унікального співочого колективу диригент залучив співаків, які виконували народні пісні в традиційній манері гуртового співу. Оскільки П. Демуцький не завжди позначав

авторство своїх творів, інколи важко розрізнити записаним народні пісні та створені на їх основі власні аранжування з корективами драматургічного плану, оформлені не в класичному хоровому чотириголоссі, а на три голоси, як це розповсюджено в народному виконавстві.

Хорові обробки представників композиторів нового покоління – О. Кошиця, К. Стеценка, а ще більшою мірою М. Леонтовича та Я. Степового – уже демонстрували відрив від запропонованого М. Лисенком спірання на самодостатність фольклорного зразка і прагнули суб'єктивного відображення його образів і смислів засобами композиторської техніки. Простежується тенденція до психологізації сюжетів, виокремлення в них певних «персонажів» з власними характеристиками. Куплетно-варіаційна форма обробки тяжіє до наскрізного розвитку композиторської (і, відповідно, виконавської) драматургії.

О. Кошиць, який був збирачем і глибоким знавцем фольклору, створив кілька десятків хорових обробок та аранжувань різноманітних за жанрами народних пісень (слід сказати, що працював він не лише з українським фольклором, а й приділяв увагу зразкам пісенності інших народів). Поміж них – обрядові пісні (колядки, щедрівки, веснянки), героїчний епос («Пісня про Байду»), лірика («Ой ходить сон», «Тихо, тихо Дунай воду несе», «На вулиці скрипка грає»), жартівливі пісні («Кулик чайку любив», «Щигликове весілля») та ін. Кілька збірників хорових аранжувань народних пісень О. Кошицем було видано в Україні в період 1907–1920 років, інші виходили друком в діаспорі та збережені в рукописних архівах.

Характер і стилістика хорових обробок О. Кошиця визначалися обставинами й потребою їх написання. Опираючись на Лисенкові засади, композитор прагнув найближче передати характер та природне звучання народної пісні, тож багато з його обробок, особливо ранніх, рівняються на фактуру народного багатоголосся. В інших обробках, що носять більш концертний характер, володіння засобами поліфонічного

контрапункту композитор сполучав з відтворенням відчуття імпровізаційності, досягаючи «плинності» хорової фактури, коли мелодична лінія одного голосу постійно підхоплюється іншими і створюється враження «живого», рухливого й мінливого музичного полотна. У деяких обробках О. Кошиць використовував звукообразальні прийоми, а також інструментальне трактування хорових голосів як супроводу соліста.

Хорові обробки народних пісень у творчості К. Стеценка також пройшли еволюцію від простої гармонізації до вільних художніх обробок (за визначенням Лю Пархоменко), у яких він тяжів до максимального психологізму розгортання музичної драматургії куплетно-варіаційної форми, застосовуючи як прийоми професійного письма, так і запозичені з народної практики. Особливе місце в його доробку займають п'ять десятків «Колядок і щедрівок» (у двох варіантах – для мішаного та для однорідного хору), а також обробки для дитячого виконання (увійшли до збірок «Луна», «Шкільний співаник»), створення яких було зумовлено його вчительською діяльністю. Широковідомою стала здійснена К. Стеценком хорова обробка мелодії Гордія Гладкого на слова «Заповіту» Т. Шевченка (до аранжування цієї мелодії зверталися й інші композитори, зокрема Я. Степовий).

Обробки народних пісень, здійснені М. Леонтовичем, визнано вершинним досягненням хорової композиторської творчості цього періоду. У спадщині М. Леонтовича понад півтора ста хорових обробок (понад 90 – для мішаного хору, близько 15 – для чоловічого, близько 40 – для жіночого або дитячого), деякі пісні здійснено в кількох редакціях, аранжовано для різних складів. За структурою обробки поділяються на куплетні, куплетно-варіаційні та композиції наскрізного розвитку.

Ранні хорові обробки («розкладки») М. Леонтовичем народних пісень (1900–1906), що увійшли до двох його перших збірок «пісень з Поділля», демонструють наслідування лисенкових засад опрацювання фольклорних зразків. У подальших

творах зрілого періоду (від 1909 р.) на перший план у хоро-вих обробках М. Леонтовича виходить індивідуалізований підхід розкриття фольклорної поетики та відтворення змісту пісень крізь синтез фахових композиторських засобів музичного розвитку та формотворення. У своїх кращих обробках композитор досягає високого рівня психологізації музичних образів, побудованих на основі фольклорного інтонаційного зерна, та динамічності композиторської драматургії, що фактично ставить ці твори в один ряд з авторськими хоровими композиціями. Сміслові поглиблення сюжетних колізій та посилення драматизму часом приводить до жанрового переосмислення першоджерела в обрядових та календарних піснях (весільна пісня «Ой сивая зозуленька» набуває щемливо-трагічного забарвлення).

У прагненні деталізації, відтворення змістовних нюансів хорової композиції М. Леонтович використовує різноманітні поліфонічні техніки (імітація, канон, стретта), засоби хорової інструментовки (темброві й фактурні протиставлення), ладотональні трансформації (паралельні та однойменні тональності). Використання цих та інших засобів композиторської техніки допомагає досягати значною мірою новаторських для жанру хорової обробки «просторових» ефектів «відлуння» («Над річкою бережком»), діалогічності й персоніфікації дійових осіб («За городом качки пливуть», «Ой горе тій чайці», «Пряля»). Водночас широко застосовуються прийоми народної підголоскової поліфонії, а в деяких творах відчутна імпровізаційність, притаманна народній манері гуртового співу. Оригінальним маркером стилю М. Леонтовича стало майстерне обігравання невеличких остинатних поспівок, що лягли в основу його найвідоміших композицій «Щедрик» і «Дударик», де за допомогою засобів контрапункту відбувається симфонізація розвитку музичного образу.

Численні дослідники творчості М. Леонтовича (С. Людкевич, Пилип Козицький, Микола Гордійчук, Ніна Гера-

симова-Персидська, Л. Пархоменко, Валентина Кузик) відмічають значення новаторського підходу композитора до опрацювання фольклорних зразків, розширення ним меж національного стилю, відчутний вплив на розвиток не лише хорової, а фактично всіх галузей української композиторської творчості.

«П'ять десятків» хорових обробок народних пісень Я. Степового (переважно для мішаного хору *a cappella*) позначено поетичністю, майстерним володінням палітрою барв хорових партій, яскравою образністю, психологізмом. Особливо близьким композиторові був жанр ліричних пісень, опрацювання яких сприяло створенню хорових композицій, акцентованих на індивідуалізації проявів емоційного життя людини, її радощів, сумнівів, трагічних почуттів («Ой у полі жито», «А попід терен», «Не стій вербо над водою» та інші). Новаторські риси демонструють обробки веселих і жартівливих пісень, створюючи колоритні народні образи («Музика на весіллі», «Ой, рудуду-рудуду», «Ой, шіт шіт»).

Фактура більшості обробок для хору позначена відсутністю стабільного хорового чотириголосся, тяжіє до підголоскової поліфонічності, самостійного розвитку голосів, унаслідок чого в хоровій фактурі утворюються неповні акорди, рух паралельними терціями або квінтами, октави й унісоми. Разом з тим Я. Степовий майстерно використовує і прийоми професійного контрапункту, як, зокрема, у творах «Котилася зоря з неба», «Хміль лугами», «Ой шіт шіт».

Обробки народних пісень для двох голосів у супроводі фортепіано та трьох голосів *a cappella* містить Третя частина збірки пісень для дітей шкільного віку «Проліски». Цей доробок композитора мав важливе значення і не втратив своєї актуальності для музичного виховання дітей та молоді.

Відомо, що видатним знавцем фольклору, музикантом і письменником Гнатом Хоткевичем була опрацьована «В'язанка коломиенок галицьких» (до 1919 р.) для Харківського національного хору в супроводі струнного ансамблю. На



1920-ті роки припадає написання двох циклів обробок народних пісень для хору *a cappella* П. Козицького, створення Михайлом Вериківським циклів «Десять народних пісень без супроводу» та «Крокове колесо» для солістів, хору і фортепіано. У 1920-х роках активно працював у жанрі хорової обробки народних пісень Я. Яциневич. На жаль, радянська влада на довгі роки вилучила творчий доробок композитора з публічного користування, і він тільки тепер став об'єктом музикознавчих досліджень<sup>4</sup>. Винятком є широковідома пісня «Сусідка», фактично авторський хоровий твір, створений на інтонаційній основі народної галицької пісні, який виконувався тривалий час навіть без згадки імені композитора.

На заході України в цей період також продовжував ширитися український хоровий рух, підтриманий діяльністю хорових товариств, найпотужнішим з яких лишався «Львівський Боян». З цим колективом тісно пов'язана творчість С. Людкевича, автора кількох десятків хорових обробок народних пісень. У своїй роботі композитор звертався до різноманітних за жанрами народних пісень з різних регіонів України. Показово, що народну підголоскову поліфонію композитор використовував в обробках наддніпрянського фольклору, тоді як для обробки галицьких пісень застосовував засоби гармонізації і професійного контрапункту. Поряд з обробками для хору *a cappella* є твори з фортепіанним супроводом, поміж яких деякі композиції набувають виду жанрових сцен, виходять за рамки пісенної куплетної форми й поєднують теми кількох пісень («Гагілка»).

Продовжував свою фольклористичну та композиторську діяльність Філарет Колесса, який 1902 року видав збірку

---

<sup>4</sup> Рукописи низки творів Я. Яциневича, зокрема ораторії «Скорбна мати» на слова П. Тичини, зберігаються в Архівних наукових фондах рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського (АНФРФ ІМФЕ).

«Наша дума», що містила п'ять десятків хорових обробок народних пісень. Лисенкову традицію обрядових пісенних циклів творчо розвив Василь Барвінський, створивши вокально-хореографічну картину «Українське весілля» для мішаного хору, квартету солістів та фортепіано або оркестру.

Особливу сторінку творчості цього періоду становлять хорові обробки пісень духовного змісту. Варто згадати, що фактично всі видатні диригенти-композитори, про які йшлося вище, мали духовну освіту, і, як правило, поєднували роботу хорових диригентів з регентською практикою. У період, коли в Наддніпрянській Україні Священний Синод запобігав поширенню в церкві «світської музичної естетики»<sup>5</sup>, а царські укази прагнули вилучити українську мову практично з усіх публічних установ, побутування жанрів української народної паралітургіки – колядок і щедрівок, духовних кантів, псалм – у репертуарі аматорських та студентських хорів забезпечувало збереження та поширення національних традицій. Видана 1903 року збірка П. Демущього «Ліра та її мотиви», яка містила народні лірницькі псалми і канти українською мовою, стала джерелом натхнення для багатьох диригентів і аранжувальників, і сприяла активному розвитку жанру обробок духовних пісень для хорового виконання. Також питомим джерелом матеріалу для хорових обробок продовжував слугувати Почаївський «Богогласник» (збірка духовно-пісенних текстів, уперше видана в 1790–1791 роках Чином Отців Василіян, що мала згодом кілька православних перевидань у Києві, в останньому з яких, 1902 року, простежується помітне наближення староукраїнської мови першоджерела до сучасної української). Хорові обробки церковних колядок та духовних пісень посідають місце в доробку К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, Я. Степового,

---

<sup>5</sup> Що стосувалося виконання партесних концертів, кантів і колядок.

Я. Яциневича та інших композиторів. Звертався до цього жанру у своїй хорovій творчості і М. Лисенко <sup>6</sup>.

Багато таких творів звучало, зокрема, у концертах студентського хору, а пізніше – Республіканської хорovої капели О. Кошиця. Це були як його власні аранжування кантів і псалмів («Віжду тя на хресті розп'ята», «Свята Варвара», «Ангелу хранителю»), так і твори М. Лисенка (псалма «Пречистая Діва, Мати Руського краю», кант «Хрестним деревом»), П. Демуцького, В. Ступницького, М. Леонтовича (кант «Почаївській Божій Матері») та інші твори. «Колядки і щедрівки» К. Стеценка свого часу надихнули О. Кошиця відкрити цикл знаменитих театралізованих «стильових концертів». Подібне можна сказати і про репертуар інших тогочасних хорovих капел. Пік виконавської популярності хорovих обробок духовних пісень у Наддніпрянській Україні припав на 1920-ті роки (коли вони могли звучати і в церкві, і в концертному виконанні), після чого вона зійшла нанівець із наступом усе більш агресивної антирелігійної пропаганди й заборон радянського режиму.

Для розвитку жанру хорovої обробки духовних пісень в Галичині мали значення зроблені Чином Отців Василіян видання збірок «Коляда» (1925) та «Церковні пісні» (1926) <sup>7</sup>. Хорovі обробки духовних пісень поширювалися в греко-католицькому церковному середовищі, а також пропагувалися на концертах уже згаданих товариств «Боян» та «Просвіта».

---

<sup>6</sup> Після скасування ідеологічних заборон, що діяли в радянський час, інформацію щодо хорovих обробок духовних пісень, здійснених М. Лисенком, першим подав М. Гордійчук у перевиданні монографії про життя і творчість композитора (див. : Архівович Л., Гордійчук М. Лисенко: життя і творчість. Київ, 1992).

<sup>7</sup> Зосім О. Українська духовна пісенність кінця ХІХ – початку ХХІ століття: основні тенденції розвитку. *Історія, теорія та практика сучасної гуманітаристики: колективна монографія*. Мелітополь, 2016. С. 190–206.

Традицію хорових обробок українських духовних пісень у Галичині, представлену у творчості Остапа Нижанківського та Віктора Матюка, продовжили композитори молодшого покоління С. Людкевич, Михайло Гайворонський та Василь Барвінський.

Не лише хорові обробки духовних пісень, а й духовні та богослужбові твори українських композиторів були тривалий час вилучені як із виконавської практики, так і з матеріалів музикознавчих досліджень. Напрямок вивчення української духовної музики початку ХХ ст. активно розвинувся від 1990-х років завдяки працям Лю Пархоменко, Наталії Калущкої, Мстислава Юрченка, Наталії Костюк та інших музикознавців.

М. Лисенко звернувся до написання духовних творів уже в останні роки свого життя. Після створення «Херувимської» (1898), яку Н. Костюк відзначає як точку відліку «нового напрямку» в українській літургійній творчості (твір був настільки новаторським на той час, що О. Кошиць відмовився виконувати його зі своїм хором)<sup>8</sup>, композитор написав ще кілька хорів духовного змісту, зокрема на текст 138 псалма Давидова «Камо піду од лица Твого, Господи» (1909), де ознаки концертного стилю поєднуються зі суголосним часу романтичним музичним мисленням<sup>9</sup>.

Значну частину хорової спадщини К. Стеценка, випускника й певний час керівника хору Київської духовної семінарії, становить музика для церковних відправ, яка здебільшого увійшла до співочої практики київських храмів: три Літургії, Всенічна, Панахида, Вінчання, окремі піснеспі-

---

<sup>8</sup> Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. С. 18.

<sup>9</sup> Є відомості про те, що М. Лисенко створив також Літургію Св. Іоанна Златоустого, але ноти не віднайдено (див.: Щербанюк І. Тиха розмова зірок. *Свято-Володимирівський Кафедральний Патріарший собор м. Києва*. Офіційний сайт. URL : <http://katedral.org.ua/news/634-zirku.html>).

ви «Достойно есть», «Милість миру», «Херувимська» та ін. Уповні авторський стиль композитора розкрився в Другій літургії, завершеній 1910 року. До написання цього циклу К. Стеценко підійшов вже зі значним досвідом опрацювання національно забарвлених мелодій народних духовних піснеспівів («Колядки і щедрівки»), що не могло не позначитися на змістовно-емоційному наповненні канонічної Служби, яка набула «особливої делікатності прояву щирої народної молитовності» (за визначенням Л. Пархоменко)<sup>10</sup>. Ознаками національного стилю у Літургії виступають м'яка ліричність, контрастна образність, розширення можливостей динамічного варіювання, яка досягається збільшенням кількості хорових голосів (використовується «дівізі» у сопрано і тенорів). Цикл Літургії позначений цілісністю розвитку музичної драматургії та монументальністю.

Разом з М. Леонтовичем та Я. Яциневичем К. Стеценко відіграв найактивнішу роль у формуванні службового репертуару Української автокефальної православної церкви, процес утворення якої розпочався 1918 року та оформився Всеукраїнським Церковним Собором 1921-го. «Всенічна», над якою К. Стеценко працював напередодні цієї історичної події, стала певною мірою новаторським твором, оскільки, не відступаючи від канонічних засад відправи (поклав на музику 28 піснеспівів), композитор наснажив її національним мелодизмом та емоційністю, на що вказує, зокрема, Л. Пархоменко<sup>11</sup>. Величезне враження справляє «Панахида» К. Стеценка, задум якої виник у композитора після смерті М. Лисенка і був підсилений подальшими трагічними подіями сучасності (перша редакція – 1918 р., друга – 1922 р.). Цей твір, також написаний у дотриманні православних канонічних приписів, але разом з тим із певними новаторськими

---

<sup>10</sup> Пархоменко Л. Кирило Стеценко [Текст] : монографія. Київ : Музична Україна, 2009. С. 160.

<sup>11</sup> Там само. С. 173.

вкрапленнями народнопісенної інтонаційності, можна поставити в ряд з іншими європейськими національно означеними зразками ритуального циклу, такими як «Реквієм» Джузеппе Верді, «Німецький реквієм» Йоганнеса Брамса, «Воєнний реквієм» Бенджаміна Бріттена та ін.

Переважну частину богослужбових творів М. Леонтовича, випускника Кам'янець-Подільської духовної семінарії та регентських курсів Придворної співацької капели, створено в Києві, у період, коли він разом зі К. Стеценком брав активну участь у роботі Всеукраїнської православної церковної ради. Це Літургія, «Молебен благодарственный», шість «Херувимських пісень» та інші окремі твори. Відомо, що Літургія св. Іоанна Златоустого була виконана під час першої відправи УАПЦ українською мовою (1919). Вона складається з оброблених традиційних піснеспівів та авторських музичних номерів. Музика Літургії позначена властивим стилю М. Леонтовича використанням драматургії хорових тембрів та виразними гармонічними побудовами. «Молебен благодарственный» (1919) вирішений як циклічна композиція концертного стилю. За оцінкою М. Юрченка, богослужбові твори М. Леонтовича, якщо порівняти з доробком М. Стеценка, мають більш драматичний характер, у них сильніше відчутно суб'єктивність прочитання автором богослужбового тексту.

Я. Яциневич, випускник Київської духовної семінарії і регент Михайлівського Золотоверхого монастиря, у період становлення УАПЦ був регентом Володимирського собору в Києві. З його духовної творчості відомі Літургія, молитва «Богородице Діво радуйся», обробки кантів і колядок. Масштабна Літургія св. Іоанна Златоустого (21 номер) вражає виразним мелодизмом, ліричністю, майстерним володінням композиторськими засобами (модуляції, поліфонічні прийоми). Слід сказати, що після того, як Я. Яциневич потрапив до числа «заборонених» радянською владою композиторів, його твори продовжували поширюватися в рукописних списках і звучали в церковних службах у наступних роках.

Кілька духовних творів віднайдено в хоровому доробку Я. Степового. Найбільш ранні твори відносяться до композиторських спроб семінарських років, з доробку 1920-х відома хорова обробка канта «Утешителю світу» та «Отче наш» з Літургії, яку композитор, вочевидь, не встиг завершити. М. Юрченко підкреслює стриманий характер духовних творів Я. Степового, замилювання красою мелодії, підкреслене делікатними поліфонічними проведеннями голосів<sup>12</sup>.

У роки розвитку Української автокефальної православної церкви (від 1919 р. до початку терору 1926 р.) богослужбову музику для неї писали також П. Демуцький (Літургія), Г. Давидовський (Літургія, Всенічна, окремі піснеспіви), Петро Гончаров (Літургія, «Служба визволення»), П. Козицький (Всенічна, дві «Херувимські» та інші піснеспіви), М. Вериківський (Всенічна, Великодній канон, окремі піснеспіви), М. Гайдай (служба «Слово Хрестне»), Ф. Попадич та інші композитори.

Масштабний доробок у сфері богослужбової музики належить О. Кошицю: п'ять Літургій, «Херувимські пісні», Богородичні Догмати, інші твори на канонічні тексти. Вихований у священницькій родині, отримавши науковий ступінь кандидата богослов'я та маючи практику керування хором Київської духовної академії, композитор був глибоко обізнаний з традиціями українського церковного співу, зокрема співу Києво-Печерської лаври<sup>13</sup>. Усі його літургійні твори мають в основі старовинні дяківські піснеспіви або мелодії, у яких, за визначенням самого автора, він «не відступив ні на краплину» від характеру україн-

---

<sup>12</sup> Юрченко М. Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття. Київ, 2004.

<sup>13</sup> У канадському архіві О. Кошиця зберігся план написання монографії, присвяченої історії українського церковного співу, який йому вже не судилося реалізувати (див.: Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця).

ського типового елементу в Ірмолої<sup>14</sup>. Писати літургійну музику композитор почав уже в еміграції – Перша літургія датована 1922 роком. Як зазначає Л. Пархоменко, цей цикл становить цілком оригінальне явище в українській духовній музиці<sup>15</sup>. Її концептуальні засади (розспівність, передання мелодійної лінії між хоровими партіями, імітація кантової фактури, внутрішня логіка розвитку і цілісність великої форми) композитор розвинув у подальшій духовній творчості.

Розглядаючи написану в цей період богослужбову музику композиторів – adeptів становлення в Україні незалежної православної Церкви, ми бачимо пряме наслідування й розвиток давніх традицій українського церковного співу. Водночас у цих творах простежуються й новаторські риси – емоційність, напівність, теплота релігійного почуття, яка зближує богослужбові твори з пісенністю української народної паралітургіки.

Помітний внесок у розвиток музики в українській греко-католицькій церкві на заході України зробив С. Людкевич. У 1922 році вийшов друком його «Збірник літургійних і церковних пісень на основі народних напівів» для мішаного хору. Цей збірник став на той час у Галичині підручником з науки церковного співу.

Авторська хорова творчість цього періоду міцно пов'язана з українським поетичним словом, насамперед з поезією Т. Шевченка, а також Івана Франка, Лесі Українки, Олександра Олеся, Володимира Самійленка, Осипа Маковея та ін. Присвячена пам'яті Кобзаря хорова поема Григорія Давидовського «Україна» (1911) є масштабним твором із восьми епізодів (на слова поезій «Розрита могила», «І мертвим, і живим, і ненародженим»), у якому використані теми народних пісень, а також інтонаційно подібний оригінальний музичний матеріал.

---

<sup>14</sup> Юрченко М. Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття. С. 119.

<sup>15</sup> Калуцька Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: мистецька діяльність в контексті ХХ століття. Київ, 2012. С. 180.



М. Лисенко на початку ХХ ст. завершує свою масштабну працю над «Музикою до “Кобзаря”». Він звертається до ліричної та ліро-епічної сфери в хорових мініатюрах для мішаного хору з фортепіано «Барвінок цвів» (1902), «Ой діброво, темний гаю», «Орися ж ти, моя ниво», «Встає хмара з-за лиману» (обидва – 1903 р.), «Вітер в гаї нагинає лозу і тополу» (на текст прологу до шевченкової поеми «Мар'яна-черниця»). У мелодійному плані цих творів переважає інтонаційність народної ліричної пісні, трапляються мелодійні звороти, що мають романсовий або аріозний характер. «Імпровізаційність» ритму, змінна структура фраз також надають народнопісенного колориту. Фактура переважно гомофонно-гармонічна з використанням поліфонічних проведень, подекуди розспівні інтонації створюють відчуття «кантовості».

Стилістично близькі до обробок побутових жартівливих пісень хори «Була собі Гандзя» та «Не дивуйтеся, дівчата» (на текст шевченкової поеми «Гайдамаки»). Ці мініатюри вирізняє швидкий темп, танцювальність ритму.

Хорова поема «Іван Підкова» (1903) для чоловічого хору з фортепіано на текст однойменної поеми Кобзаря – ліро-епічне музичне полотно, що відображає одну з героїчних сторінок історії українського козацтва. Головна тема твору має героїко-маршовий характер, вкраплені епізоди нагадують кобзарські думи. Інша поема для хору «Давидів псалом» (1910) на шевченковий віршований парафраз 43 псалма має елегійно-ламентозний характер й водночас тяжіє до громадянської патріотичної лірики (благання Божої допомоги у визволенні від ворога). Твір має п'ять розділів, кожен з яких окреслює певний емоційний стан хорового монологу (героїчний епізод звучить у виконанні чоловічої групи), що робить хорову поему наближеною до виразності хорової оперної сцени.

Як і в більш ранніх творах, у цих зразках хорової шевченкіани М. Лисенка представлений повноцінний музичний еквівалент широкого жанрового та емоційного діапазону поезії Кобзаря, що включає різні відтінки лірики, героїку,

епічність. Кожен твір має яскраву образну-емоційну характеристику та національне забарвлення, яке досягається використанням інтонаційних та ритмічних ознак відповідних жанрів народної пісенності, підкреслюючи істинно народний характер поезії Т. Шевченка.

До хорової шевченкіани примикає одночастинна кантата для солістів, мішаного хору і фортепіано «На 50-ті роковини смерті Т. Шевченка» (1911) на слова В. Самійленка. Як і в інших написаних у цьому жанрі творах («Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському»), стилістика кантати поєднує національне забарвлення (використання народнопісенних інтонацій, фольклорних ладових ознак) з яскравою концертністю, оперною виразністю та одухотвореною героїкою романтизму.

На початку ХХ ст. М. Лисенко створив кілька хорів-гімнів, пронизаних палкою пристрастю й закликами боротьби за волю України: «Вічний революціонер» на текст І. Франка, «Гей, за рідний край» («Запорізький марш») на вірші В. Самійленка (обидва – 1905 р.), «Три тости» на слова О. Олесея (1906). Написаний також на поезію О. Олесея хор «Три менти» (1908) має більш ускладнений характер драматичної сцени з контрастними протиставленнями емоційних переживань. До ліричних мініатюр цього періоду відносяться хоровий варіант «Пливе човен» (Баркарола), «Сон» (1908) на текст О. Маковея (обидва – для складу *a cappella*). Останній є безумовним шедевром хорової лірики, у якому талант М. Лисенка розкрив нові грані у пошуку засобів хорової тембрової колористики.

Оригінальні хорові твори засвідчують період кристалізації композиторського стилю М. Лисенка, сповненого яскравою емоційністю, ліричної наспівності, тонкого відчуття можливостей поліфонічного хорового письма та використання хорових тембрів.

Близькі до народнопісенної стихії і романтичні хорові твори К. Стеценка. Відомо 36 його хорових композицій. На

початку творчого шляху він віддавав перевагу ліро-епічному жанру, що відобразилося в хорах для чоловічого складу «Бурлака», «Могила» (обидва – 1902 р., на слова Бориса Грінченка), «Ой, у полі могила» (1905) на слова Т. Шевченка, сповнених інтонаційною лексикою чумацьких та бурлацьких пісень. Відгуком на трагічні події придушення визвольного руху і чорносотенних погромів 1905 року стали хори «Содом» та «Прометей» (1906), написані також для чоловічого хору на слова Олекси Коваленка. Ці твори різні в емоційному плані, але обидва демонструють силу нескореного духу.

У подальшій творчості К. Стеценко показав себе як тонкий натхненний лірик, що здатний відобразити ширшу гаму людських емоцій. Велику популярність здобув хор «Сон» (1907–1908) для мішаного складу *a cappella* на слова Павла Грабовського, присвячений О. Кошицю та вперше виконаний його хором. Майстерне володіння поліфонічними прийомами демонструє хор «Хмари» на слова Миколи Вороного, глибину психологічних переживань – хор «Над нами ніч» на слова О. Олеся. Зразки «пейзажних» замальовок звучать у хорах «Ніченько, нічка» (1905) на текст Миколи Чернявського, «То була тихая ніч», «Сійтеся, квіти», «Усе жило усе цвіло» (1908) на слова О. Олеся та ін. Останнім із творів у жанрі хорової мініатюри, написаним композитором, був хор на слова Павла Тичини «Свобода, рівність і любов» (1920). У ньому він показав процес пошуку нової виражальної образності, цікаве застосування ладотональних зіставлень і прийомів хорового контрапункту.

У ліричних хорових мініатюрах К. Стеценко проявив себе новатором. Його твори демонструють мелодійну наспівність, вишукані гармонічні й ладові «коливання», виразність ритмічної пульсації. Відбувається «поліфонізація» хорової фактури, широко застосовуються засоби контрапункту контрастування хорових тембрів. Хорова творчість композитора стала етапним явищем у пошуках нової музичної мови, яка б відобразила складний емоційний світ його сучасників і вплинула на подальший розвиток жанру хорової мініатюри в українській

музиці. Значний внесок зробив К. Стеценко і в розвиток запровадженого М. Лисенком жанру хорової кантати-поєми<sup>16</sup>.

Хоровий доробок Я. Степового також пов'язаний з творчістю українських поетів: «На роковини Т. Шевченка» (1905) на слова Лесі Українки, «Садок вишневий коло хати» (для жіночого складу), «Тече вода з-під явора», «Ой діброво, темний гаю» на слова Т. Шевченка, «Дві хмароньки» на слова Олександра Олесья, «Арфами, арфами» на слова Павла Тичини та ін. Це переважно мініатюри, що змальовують красу природи та сцени з народного життя. У 1920-х роках з'являється хор-марш «Наша славна Україна» на слова В. Самійленка та хор для жіночого складу «Для всіх ти мертва і смішна» на слова О. Олесья, що демонструє широкий емоційний діапазон від трагічного образу поневоленого народу до прославленого гімну. У царині великих форм композитор створив хорову поему «Колись нашу рідну хату» на текст Лесі Українки (1905–1907).

Стиль хорового письма Я. Степового демонструє використання поліфонічних прийомів, виваженість композиційної структури, з точки зору національної забарвленості його музика виглядає більш нейтрально. Водночас у хоровій фактурі простежується індивідуалізація хорових голосів, притаманна народному багатоголосю, майстерна темброва драматургія.

Оригінальна хорова творчість М. Леонтовича представлена чотирма хоровими поемами: «Легенда» (1918), слова М. Вороного, «Моя пісня» (1919) на текст Кесаря Білиловського, «Літні тони» (1918) і «Льодолом» (1919) – обидва на слова Григорія Чупринки, пізніший варіант – текст Володимира Сосюри. Останні два твори є абсолютно новаторськими в українській хоровій літературі. У них ком-

---

<sup>16</sup> Перу К. Стеценка належать ювілейна кантата «Слава Лисенку» (1903), хорові поеми «Рано вранці новобранці» (1904) та «У неділеньку у святую» (1918) на слова Т. Шевченка, кантати «Єднаймося» на текст І. Франка та «Шевченкові» на текст К. Малицької (обидві – 1910 р.).

позитор утілив пошуки нової музичної мови через лінійний розвиток хорових партій та створення таким чином незвичайних для тих часів гармонічних сполучень у душі естетики музичного модернізму.

Хорову шевченкіану продовжив розвивати у своїй творчості Павло Сениця. Це триптих для чоловічого хору *a cappella* «І небо невмите», «Чи ми ще зійдемося», «Чигирине, Чигирине» та триптих для мішаного хору «За сонцем хмаронька», «Ой на горі ромен», «Гомоніла Україна». Твори характеризуються яскраво вираженою українською інтонаційністю, розмаїттям емоційних барв.

У 1920-х роках уже з'явилися перші твори для хору з фортепіано Л. Ревуцького: «Гукайте» на слова Миколи Філяндського, «На ріках круг Вавилона» (1922–1923), «У перетику ходила» та «Гімн чернечий» на слова Т. Шевченка, «Зима» на слова О. Олеся (перша частина незавершеної вокально-симфонічної поеми «Щороку»), «Уперед, хто не хоче конати» на слова В. Грабовського, «Оборонцям свободи» на слова О. Коваленка (з П. Шеллі), «Сльози жіночі» на слова І. Франка, «На залізних дверях» на слова Максима Рильського (1925). Кантата-поема «Хустина» (1924, перша редакція) на слова Т. Шевченка стала продовженням традицій М. Лисенка у симфонічно-хоровій творчості. Пронизані патріотичною українською ідеєю хорові твори Л. Ревуцького цього періоду написані переважно в стильових координатах романтизму, сповнені національно забарвленого мелосу.

П. Козицький розпочав свою оригінальну хорову творчість зі збірки «Десять шкільних хорів» (1922) на слова українських поетів для хору учнів 1-ї Київської гімназії, з яким він працював. Далі з'явилися хорові цикли «Вісім прелюдів-пісень» (1923, присвячений пам'яті М. Леонтовича), «Чотири народні пісні» (1927), хорова збірка «Волошки» (1926). У цих творах композитор демонстрував власне інтонаційне прочитання поезій Т. Шевченка, Б. Грінченка, О. Олеся, П. Тичини та досконалу поліфонічну техніку хорового письма.

Хорова творчість М. Вериківського включає близько 50 хорових творів із супроводом та *a cappella*, дев'ять кантат, ораторія «Дума про дівку-бранку», яка певний час вважалася першим українським твором у цьому жанрі, доки не було оприлюднено ораторію Я. Яциневича «Скорбна мати» на текст П. Тичини<sup>17</sup>.

На західних українських землях у хоровому жанрі в першій третині ХХ ст. працювали, зокрема, Денис Січинський, Остап Нижанківський, Філарет Колесса, Станіслав Людкевич, Василь Барвінський.

Композитор і активний діяч хорового руху, керівник і диригент у кількох хорових товариствах «Боян» у Галичині Д. Січинський (див. вклейку, с. IV) увійшов у ХХ ст. (і, на жаль, останнє десятиліття свого життя, обірваного хворобою) хорами *a cappella* на слова І. Франка – «Пісне моя» (1900), «Один у другого питаєм» (1901) для мішаного хору, «Даремно, пісне» (1901), «Непереглядною юрбою» (1903) – для чоловічого складу. Ці твори лірико-драматичного характеру демонструють багато в чому новаторський стиль висловлення композитора, позначений трагізмом і глибиною психологічних переживань. Гомофонно-гармонічний виклад, мелодична експресія хорових партій, протиставлення щільної акордової фактури та унісонів, щемливі гармонічні сполучення – усе це підкреслює індивідуальний стиль композитора, наближений до пізнього європейського романтизму. За характером примикає до цих творів хор для чоловічого складу *a cappella* «Нудьга гнітить» на слова М. Вороного. Іншу грань композиторського таланту Д. Січинського демонструє світлий ліричний хор «На волі» на слова Костянтини Малицької. Мужню енергійність має патріотичний хор «Мій краю коханий» (1905–1907).

С. Людкевич сполучав композиторську творчість із діяльністю диригента, громадського діяча й музичного організатора. За масштабністю та силою творчої харизми його вплив на хоровий рух Галичини можна порівняти з музичною органі-

---

<sup>17</sup> Рукопис зберігається в АНФРФ ІМФЕ.

заційною діяльністю М. Лисенка в Наддніпрянській Україні. Твори С. Людкевича широко виконувалися й були популярними. Крім згаданого вище жанру хорової обробки, він писав як монументальні вокально-симфонічні композиції, так і хорові мініатюри. Більшість з них одразу звучало в концертах «Львівського Бояну», з яким С. Людкевич працював як диригент. Саме там відбулися прем'єри його кантати-симфонії «Кавказ» (1905–1913) на вірші Т. Шевченка, драматичної картини «Останній бій» (1909–1914) на текст С. Людкевича, кантати «Вільній Україні» (1912–1914) на вірші О. Колесси.

Значна частина хорових творів композитора має національно-патріотичне спрямування. Вони написані в характері маршів або гімнів: «Урочиста кантата» (1904), «Дайте руки, юні друзі» на слова Маркіяна Шашкевича (1911), що цілком відображало патріотичні настрої української молоді в той час. Хори «За тебе, Україно», «Для України живемо» (обидва – 1913 р.) С. Людкевич написав для українців в Америці. Ці хори мають гомофонно-гармонічну фактуру, позначені лаконічністю інтонаційних побудов. До героїко-драматичного різновиду хорових творів Л. Пархоменко відносить композиції «Хор підземних ковалів», «Останній бій», «Конкістадори». До ліричних творів композитора належать хори «Ідилія» (1900), «Царівна Млака», «Українська баркарола» (1908), написані в інтонаційній сфері пісні-романсу. Ліричний хор на слова Т. Шевченка «Сонце заходить» вражає драматичністю звучання. Цей твір композитор створив у 1916 році, перебуваючи на засланні в Казахстані (так само, як колись Т. Шевченко), після того як він потрапив у полон до росіян під час Першої світової війни.

Композиторська творчість Ф. Колесси (див. вклейку, с. IV) продовжила хорову шевченкіану грайливо-ліричним хором «Якби мені черевики» (1912) для мішаного складу з фортепіанним супроводом. За жанром твір наближений до хорової поеми, складається з контрастуючих за характером епізодів (вкраплення солістів, соло жіночої групи), об'єднаних ліричною, часом фольклорною, часом романсовою інтонаційністю.

Зовсім іншу образну сферу представляють «Воєнні кварта-ти» – хоровий цикл для чоловічого складу *a cappella*, напи-саний впродовж 1914–1915 років і присвячений Українським січовим стрільцям. До циклу входять як оригінальні твори композитора, так і обробки стрілецьких пісень: «Пісня січових стрільців», «Жовнярські похорони» на слова О. Маковея, «Тим, що упали» на слова Богдана Лепкого, «Думка на чаті» на слова Василя Щурата, «Червона калина» (вказано: «на мотив народної пісні») і «Журавлі» (обробка пісні Левка і Б. Лепких). Мелодика й ритміка деяких із цих творів інтонаційно споріднена з лемківським фольклором. Наймасштабніший хор «Жовнярські похорони» через сплав пісенних та декламаційних інтонацій ніби розгортає перед нами рух жалобної процесії. Хоча хоровий цикл Ф. Колеси був одним із перших відображень теми Першої світової війни в професійній композиторській творчості, він фактично відразу став частиною музичного середовища, сформованого навколо тих героїчних і трагічних подій.

Яскравою музичною сторінкою того періоду української історії стала творчість січових стрільців і, відповідно, ініційована нею композиторська творчість аранжування стрілецьких пісень для хорового виконання. Стрілецькі пісні Богдана та Лева Лепких, Романа Купчинського, Степана Чарнецького, М. Гайворонського поширилися всією Україною і закордонною українською діаспорою та звучали в обробках К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Колесси, М. Гайворонського, Нестора Нижанівського, В. Барвінського, Бориса Кудрика, Зіновія Лиська, Антона Рудницького. Це ж послужило причиною створення оригінальних хорових творів дотичної тематики, як циклу «З воєнних пісень» та музичної картини «З життя українських січових стрільців» для чоловічого хору (1916) М. Гайворонського, циклу «Стрілецькі пісні» для мішаного хору Ярослава Ярославенка.

Отже, хорова творчість українських композиторів першої третини ХХ ст. була різноманітним, але водночас цілісним



явищем, яке демонструвало процес ствердження й розвитку національної композиторської школи. Ця творчість характеризувалася досить широким жанровим діапазоном, кожен сегмент якого мав певний новаторський вектор творчого пошуку. У жанрі обробки народних пісень відбулося усталення Лисенкової моделі жанрово визначеної хорової обробки для концертного виконання й водночас вихід «за межі» цієї моделі в пошуках нових засобів хорової виражальності, що відбилося, зокрема, і в пізній творчості самого М. Лисенка. Формування жанру «вільної художньої обробки» (термін Л. Пархоменко) народної пісні, через поліфонізацію хорової фактури, варіативність, ускладнення музичної драматургії, привело до нового бачення фольклоризму в професійній музиці. Це своєю чергою дало новий поштовх розвитку оригінальної хорової творчості в напрямку використання народнопісенної інтонаційності як фундаменту національної музичної мови. У двох провідних жанрах хорової творчості – хоровій мініатюрі та хоровій поемі – простежувався поступовий відхід від традиційної моделі хорової партитури з фортепіанним супроводом до хорової партитури *a cappella*, збагаченої різноманітними поліфонічними засобами хорового письма, що давали змогу по-новому оцінити самі можливості хорового виконавства. В означений період можемо говорити про певний репертуарний паритет між хоровими творами з фортепіанним супроводом пісенного або маршового характеру й хоровими творами без супроводу; але без перебільшення шедевральні партитури світських (не духовних) творів *a cappella*, які вийшли з-під пера М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича, створили в українській музиці нові стандарти хорової мініатюри та хорової поеми, на які композитори орієнтуються й сьогодні.

Новаторський прорив у світській хоровій творчості, що розпочався наприкінці XIX та вповні проявив себе на початку XX ст., мав потужне підґрунтя у вигляді приблизно двох століть розвитку української хорової духовної музики – літургіїки і паралітургіїки, і, зокрема, розвитку хорового концертного

стилю. У цей період можемо спостерігати синергію традицій духовної музичної творчості та новаторських пошуків створення нової, національно забарвленої музичної мови, яка безпосередньо вплинула на розвиток як світських, так і духовних хорових жанрів. Ще одним важливим фактором впливу можна назвати естетику європейського романтизму, яка, у перенесенні на українські терени, виявила себе цілком спорідненою нашому національному кордоцентризму. Романтизм став основним стильовим спрямуванням хорової творчості цього періоду, хоча подекуди можемо вбачати й поодинокі паростки модернізму.

Безпосередньо сприяла розвитку хорової творчості взаємодія з процесами, що відбувалися в цей час в інших музичних галузях та споріднених видах мистецтва. Українська поетична творчість, як одна зі складових хорової музики, мала на неї вагомий вплив. Велике значення мало те, що коло авторів, на слова яких писалися музичні твори, було фактично спільне для композиторів Наддніпрянської і Західної України. Важко переоцінити значення для української хорової творчості консолідуючої постаті Т. Шевченка. Шевченкіана значною мірою сформувала хорову творчість М. Лисенка і С. Людкевича, Д. Січинського і К. Стеценка, Я. Степового і В. Барвінського та багатьох інших. Композитори Наддніпрянщини (М. Лисенко, К. Стеценко та ін.) писали твори на слова І. Франка та інших поетів Галичини, цікавилися карпатським фольклором (як Г. Хоткевич) тощо. Варто відмітити також єдиний виконавський простір Західної і Центральної України, де був постійний обмін репертуаром, відвідини композиторів, гастролі хорових колективів. Попри деякі відмінності в різних регіонах, процеси розвитку хорової творчості в Західній та Наддніпрянській Україні було позначено спільним вектором та динамікою і було спрямовано на розвиток національної композиторської школи.

Хорові здобутки першої третини ХХ ст. в царинах композиторської творчості та виконавства набули великого значення в історичній перспективі розвитку української хорової культури.

## Розділ 13

*Іван-Ярослав Гамкало*

### ОЛЕКСАНДР БРИЖАХА – ХОРОВИЙ ДИРИГЕНТ І МУЗИЧНО-ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ: ДОЛЯ МИТЦЯ В ПЕРІОД ВЕЛИКОГО ТЕРОРУ<sup>1</sup>

Монументальна праця видатного українського філософа Мирослава Поповича з історії європейської цивілізації ХХ ст. (від Першої світової війни й аж до завершення холодної) називається «Криваве століття». Для України ця назва особливо актуальна, бо висвітлює трагічні події, які відбувалися в цей період – Національна революція 1917–1921 років, втрата державності, «Розстріляне Відродження», Голодомор, Великий терор, Друга світова війна, підпільна боротьба УПА, дисидентство. Ця кривава мітла не обминула української культури, мистецтва, науки, релігії та її чільних представників. Було знищено Золотоверхий Михайлівський собор, а безцінні мозаїки вивезені в Росію; чудом пощастило врятувати від знищення собор Святої Софії в Києві. У 1952 році у Львові

---

<sup>1</sup> У статті використано матеріали про диригента, які збрала й зберегла його дочка Нона Олександрівна та перед смертю передала Лідії Костиній, а остання – авторові цієї публікації.

в Музеї українського мистецтва зі «спецфондів» вилучено і спалено близько 2000 художніх творів, які не вписувалися в естетику соцреалізму. Назавжди втрачено шедеври Олександра Архипенка, Михайла Бойчука, Івана Труша, Олексі Новаківського, Миколи Глуценка, Олени Кульчицької, Модеста Сосенка, Петра Холодного та ін.

Великих втрат зазнала й українська музична культура. Ліквідовувалися творчі об'єднання музичної еліти, виконавські колективи, журнали, особливо жорстких гонінь зазнали самі митці. Репресії мали різні форми: від зняття з посад, вислання за межі України до фізичного знищення.

У 1921 році підступно був застрелений Микола Леонтович. У лютому 1928 року було ліквідовано Музичне товариство імені Миколи Леонтовича і 69 його філій, які об'єднували музичну еліту України – композиторів, виконавців, диригентів. Членами товариства також були Лесь Курбас, Павло Тичина, Василь Кричевський, Гнат Хоткевич, Сергій Єфремов та ін. У 1931 році був змушений виїхати з України композитор Василь Золотарьов (Куїнджі) через національну тематику його творчості. У 1934 році ліквідовано Полтавську капелу бандуристів. Її організатор та керівник Володимир Кабачок також вимушено виїхав з України в Ленінград, а в 1937–1943 роках відбував заслання в Середній Азії. У 1934 році також було ліквідовано Київську капелу бандуристів. Цього ж року Федора Попадича, керівника хорів у Полтаві, композитора, директора музичного училища, було звільнено з посади, і він змушений переїхати в м. Коломну під Москвою, де й помер в 1943 році.

Микола Радзієвський, композитор і успішний диригент Київської опери, причому єдиний українець серед своїх колег, заслужений артист України (1930), у 1934 році був звільнений з театру, вимушений працювати в Маріуполі, Вінниці, Новосибірську та Хмельницькому.

У 1936 році звільнений з посади керівника прославленої хорової капели «Думка» Нестор Городовенко.

Федір Соболев – організатор (1920, Харків) і керівник Українського державного хору. У 1937–1954 роках відбував заслання в Хабаровському краї.

Яків Яциневич у 1940 році опинився в м. Майкопі. Керував Адигейським ансамблем. Студент Львівської консерваторії М. Маліборський у 1940–1955 роках відбував заслання у Воркуті.

Климент Квітка – найвидатніший етномузиколог і чоловік Лесі Українки – відправлений з Києва в Московську консерваторію завідувачем музичного кабінету; у 1934–1937 роках був висланий у Карлаг (Казахстан), але після того його знов повернули в Московську консерваторію.

Дмитро Балацький – автор пісні «Розпрягайте хлопці коні», керівник Української державної капели бандуристів. У 1938 році заарештований і висланий до Казахстану.

Микола Тараканов – головний хормейстер оперних театрів у Вінниці, Харкові, Києві, заслужений артист УРСР. У 1944–1954 роках був ув'язнений і перебував у колонії в Запоріжжі.

Василь Барвінський – композитор, піаніст, музикознавець, директор Львівської консерваторії. З 1948 року провів з дружиною десять років у таборах Мордовії, а вся його музична спадщина спалена у дворі мистецького вишу і втрачена безповоротно.

Дмитро Котко – у 1920–1930-х роках організатор професійних хорів у Галичині, з 1945 року – керівник Гуцульського ансамблю в Станіславі (нині – Івано-Франківськ). У 1951–1958 роках був репресований і висланий у Сибір.

Володимир Панасюк – хормейстер Львівської опери. У 1947–1957 роках був висланий у Кемеровську область РФ, де в музичній школі навчав скрипкової гри Мирослава Скорики, який там перебував разом з батьками на засланні.

Роман Прокопович-Орленко – європейської слави оперний співак і диригент. У 1949–1956 роках був висланий зі Львова до Хабаровського краю.

Валентин Костенко – харківський композитор. У 1950 році засуджений до 25 років, але в 1956 році був амністований.

Андрій Поліщук – оперний співак. У 1947 році заарештований після вистави у Львівській опері, жив на Колимі до 1960 року.

Андрій Воликівський – керівник хорового та театрального життя в Ромнах. У 1948 році засуджений на вісім років.

Антон Скиба – педагог і диригент хору «Метеор» в Мукачеві. У 1948 році висланий на 25 років.

Володимир Флис – студент Львівської консерваторії, майбутній композитор і педагог. У 1947 році засуджений на 10 років.

На жаль, не всі вони повернулись із заслання, більшість не витримали умов таборів або були ліквідовані.

Я. Юрмас (Юрій Масютин) – музикознавець, дослідник творчості М. Леонтовича. У 1932 році репресований, загинув у в'язниці.

Євген Ждановський – українсько-болгарський оперний співак (бас), соліст театру Ла Скала в Мілані. У 1945 році репресований у Болгарії, загинув у 1949 році в Сибіру.

Борис Кудрик – композитор, музикознавець, педагог. У 1945 році заарештований у Відні, помер у 1952 році на станції Потьма (Дубравлаг, Мордовія).

Сергій Папа-Афанасопуло – хоровий диригент, громадський діяч, за походженням грек. У 1937 році за «контрреволюційну націоналістичну діяльність» висланий в Акмолінськ (Казахстан), де в 1947 році помер.

Олена Дмитраш – оперна співачка, викладачка Станіславського музичного училища. У 1949 році заарештована й у 1952 році померла в Красноярському краї.

Андрій Гаєк – оперний співак, соліст європейських оперних театрів. У 1940 році заарештований й у 1949-му помер на засланні.

Проте найжорстокішим методом розправи з українськими митцями був їх розстріл. Першою жертвою став М. Леон-

тович (1921), згодом – Василь Верховинець (1938, Київ), Олександр Горілий (1937, Київ), Павло Толстяков (1938, Одеса), Костянтин Богуславський (1937, Харків), Дмитро Ахшарумов (1938, Ашхабад), Борис Левитський (1937, Київ), Михайло Коссак (1938, Кам'янець-Подільський), Адам Бабій (1937, Київ), Олександр Дзбанівський (1938, Київ), Олексій Арнаутів (1937, Київ), Олександр Білокопитов (1937, Київ), Сергій Каргальський – режисер, організатор і керівник українських оперних театрів (1938, Одеса), Костянтин Регаме – керівник Державного польського ансамблю пісні і танцю, педагог консерваторії (1938, Київ), головний диригент Ленінградського та Київського оперних театрів Володимир Дранишников, який упав від інсульту за диригентським пультом під час вистави «Перекоп» Юлія Мейтуса, Всеволода Рибальченка та Михайла Тица (доведений до стресу московським критиком в антракті), Лука Конопа (1941, Тернопіль), Дмитро Ревуцький (1941, Київ), який був убитий 34 ударами молотка по голові. На жаль, список дуже довгий – починаючи від загибелі знаменитого баса Михайла Донця та цілої плеяди оперних солістів і закінчуючи популярною співачкою Марією Шекун-Коломийченко, розстріляною в Сімферополі.

5 листопада 1937 року було заарештовано і 16 січня 1938 року розстріляно 41-річного Олександра Брижаху, блискучого хорового диригента, педагога, музично-громадського діяча, який з 1930 року керував Харківською українською столичною капелою і в короткий час вивів її на вершину українського хорового виконавства. Уже в 1931 році, беручи участь у Всеукраїнській музичній олімпіаді, капела одержала першу категорію на рівні з такими прославленими колективами, як київська капела «Думка» (керівник – Н. Городовенко), Полтавська зразкова капела бандуристів (керівник – Г. Хоткевич, В. Кабачок), єврейська капела «Євоканс» (керівник – Єгошуа Шейнін).

О. Брижаха (див. вклейку, с. IV) народився 26 травня 1896 року в м. Лубнах на Полтавщині в сім'ї дрібних ремісни-

ків. Мальовнича природа Лубенщини, плавна течія річки Сули, одягнутої в зелені шати лісу, краса народних обрядів, постійне звучання на берегах річки народних пісень, будили в хлопчика творчу фантазію. Дуже рано в нього проявився тембристий дискантований голос, музичний слух і прагнення співати. Уже в шість років він хотів грати на скрипці, але батьки не мали змоги задовольнити його бажання. Тоді він сам змайстрував з дошки скрипочку і награвав на ній народні мелодії. Як співака його запрошували в шкільний та церковні хори. Після початкової школи він упродовж 1908–1912 років навчався в міському училищі, що допомогло йому поступити одразу в 4-й клас чоловічої гімназії. Тоді батьки вже спромоглися нарешті купити йому фабричну скрипку й під керівництвом гімназійного вчителя музики він професійно починає опановувати гру на улюбленому інструменті. У той час хорові диригенти вивчали хорові партії з аматорами за допомогою скрипки, яка привчала хористів до чистого інтонування та натурального строю. Крім гри на скрипці, він поглиблював свої знання з теорії та історії музики, співав у хорі та здобував основи хорового звучання. Згодом його обирають помічником хорового керівника. На випускному вечорі в 1917 році він диригував об'єднаним хором чоловічої та жіночої гімназій.

Успіх диригентського дебюту спричинив обрання ним шляхо хормейстера. Від початку 1918 року (після закінчення гімназії) він викладав у двокласній школі с. Яблунів, у 1919 році – у с. Липів'яки на Лубенщині. Наступного року почав навчання співу в Лубнах, у першій і другій гімназіях, організував хор зі 120 осіб у робітничому клубі. У 1921 році він їде до Києва та вступає в Політехнічний інститут на механічний факультет та в Музично-драматичний інститут імені Лисенка на хорове відділення. Проте наступного року від керівництва інституту отримує відпустку, мабуть, через матеріальні проблеми, спричинені голодом і розрухою, та повертається додому.

У Лубнах він викладає в Першій трудовій школі. Але бажання отримати вищу музичну освіту й розширити свій творчий



простір не залишало його. У 1923 році він переїжджає в тодішню столицю України, у м. Харків, де з нового навчального року знову вступає в Музично-драматичний інститут, паралельно навчає співу і керує хором у 20-й Трудовій школі імені І. Франка. Оскільки О. Брижаха був різносторонньою особистістю, він ініціює та організовує відкриття музичних класів за програмою гри на музичних інструментах, теорії, ритміки та слухання музики і стає їх першим завідувачем. (Див. вклейку, с. V).

У 1929 році в театрі «Березіль» відбувся успішний концерт, у якому взяли участь 250 вихованців. Досвід 20-ї трудової школи імені І. Франка став основою виховної роботи шкільних хорів, музичної освіти в дитячих музичних закладах, студіях та Палацах культури. Громадськість високо цінувала працю О. Брижахи. У той час були написані статті: редакційна – «Організація й праця музичних класів при школі ім. І. Франка в Харкові»<sup>2</sup> та Якова Полфьорова – «Музичне виховання в закладах соцвиху»<sup>3</sup>.

Крім роботи в школі, він почав дедалі більше заглиблюватись у музичне життя столиці. У 1925 році його обирають членом ревізійної комісії Харківської філії Музичного товариства імені М. Леонтовича, платним консультантом Харківської музичної олімпіади Промкооперації. У 1926–1928 роках він керує хором з 80 осіб клубу «Кооперативний кустар», протягом 1927–1929 років був керівником хору клубу «Червоний вчитель». У 1927 році запрошений консультантом музичного бюро при культурному відділі Харківської окружної ради профспілок і стає членом організаційного комітету з проведення першої Харківської загальної олімпіади. Цьому передувала велика робота з хоровими колективами, яку він проводив.

---

<sup>2</sup> [Б. п.] Організація й праця музичних класів при школі імені І. Франка в Харкові. *Музика масам*. 1930. № 5–6. С. 13–14.

<sup>3</sup> Полфьоров Я. Музичне виховання в закладах соцвиху. *Музика масам*. 1930. № 5–6. С. 3–13.

У заході взяли участь 1500 учасників: 12 хорів, 8 духових оркестрів та 6 народних оркестрів. На закритті олімпіади виступав зведений хор із 350 учасників. Зведений духовий оркестр очолив П. Леонт'єв, оркестр народних інструментів – В. Комаренко. На завершення концерту, який відбувся 8 жовтня 1927 року в театрі імені Тараса Шевченка, зведений хор і всі оркестри під керуванням Я. Полф'єорова виконали «Заповіт», «Вічний революціонер» Миколи Лисенка та «Інтернаціонал».

Після успіху першої олімпіади в 1928 році була проведена друга, більш масштабна. Напередодні відбулися прослуховування музичних колективів, які вже продемонстрували вищий рівень виконання та цікавіший репертуар. Зведений хор, який налічував 1000 учасників, очолив О. Брижаха, керівником зведеного оркестру народних інструментів, який налічував 400 осіб, був В. Комаренко, під орудою П. Леонт'єва виступав зведений духовий оркестр, що налічував 600 осіб.

У заключному концерті, який відбувся 8 листопада 1928 року в театрі імені Т. Шевченка, усі учасники декади знову виконали під керівництвом композитора й диригента столичної опери Михайла Вериківського «Заповіт», «Вічний революціонер» М. Лисенка та «Інтернаціонал».

У наступному навчальному році О. Брижаха починає викладати спів у Харківському інституті імені Олександра Потебні, стає активним учасником «Ударної хормейстерської бригади ВУТОРМу» (Всеукраїнське товариство революційних музик). У статті Валеріана Довженка «Харківський обласний радіокомітет на новому етапі» згадано про організацію чоловічого вокального квартету у складі: Зорич (тенор), Неділько (тенор), Шевченко (баритон), Куц (бас). На посаду постійного керівника цього квартету було запрошено диригента обласної хорової капели О. Брижаху<sup>4</sup>. (Див. вклейку, с. IV).

---

<sup>4</sup> Довженко В. Харківський Обласний радіокомітет на новому етапі. *Радянська музика*. 1934. № 10. С. 36.

Творчі, організаторські та педагогічні успіхи молодого музиканта посприяли запрошенню його на посаду хормейстера в столичний оперний театр з нового театрального сезону 1929 року.

У 1930 році він закінчує навчання в Музично-драматичному інституті по класу диригування Якова Розенштейна, теорії та композиції професора Семена Богатирьова – видатного теоретика, педагога, вихователя знаменитої Харківської школи українських композиторів – Валентина Борисова, Миколи Коляди, Андрія Штогаренка, Юлія Мейтуса, Володимира Нахабіна, Бориса Яровинського та ін.

Авторитет О. Брижахи як хорового диригента, організатора й активного музично-громадського діяча спонукав рекомендувати його на керівника Харківської державної робітничо-селянської пересувної капели, але для цього 11 лютого 1930 року його мав підтримати Всеукраїнський комітет професійних спілок мистецтва і ствердити, що «жодних дискримінаційних матеріалів про нього нема». Унаслідок цього 16 жовтня 1930 року він стає художнім керівником, а згодом і директором колективу, в 1931 році на засіданні Президії секції мистецтв Харківської міської ради капела отримала назву «Державна українська столична капела».

Очоливши творчий колектив, у якому, крім музично грамотних співаків, були й голосисті аматори, він насамперед організовує вивчення нотної грамоти, заняття з педагогом вокалу, індивідуальне та групове вивчення хороших партій, розширення репертуару та підвищення творчої дисципліни. Тому з кожним концертом капела демонструвала творчий ріст і завойовувала дедалі більші симпатії публіки. Одночасно при колективі організовуються семінари керівників міських і сільських хорів, курси з вивчення музичної грамоти, заняття з постановки голосу та сольного співу. Він знаходить час допомагати хорам 32-ї середньої фабрично-заводської десятирічки, Палацу піонерів, де дітей навчали музичної грамоти. Капела часто виступала пе-

ред молодшим поколінням, демонструючи їм мистецтво хорового співу.

З великим успіхом проходили дитячі концерти з відповідними анотаціями в Харкові та області. На одному з дитячих ранків у Полтаві були присутні понад 500 дітей. У червні 1931 року капела на два місяці виїхала в Барвінківський район на засівну та збиральну кампанії. Поряд із концертами в колгоспах проводилася практична робота по навчанню керівників самодіяльних колективів, допомога в пошуку репертуару. Також проводились концерти-лекції, обговорення творчих планів та концертів колективу. За цей період відбулося 48 концертів, з них 11 шефських для учнів трудових шкіл і 37 для колгоспників. До цієї великої та виснажливої роботи додавалися постійні шефські концерти на заводах, у військових частинах та школах. Наприклад, у 1933 році у збірно-механічному цеху заводу «Серп і молот» відбувся звітний концерт та звіт директора й художнього керівника О. Брижахи, обговорення, дискусія та заключення соцзмагання між капелою та цехом заводу.

На формування репертуару капели вирішальний вплив мали ідеологічні та політичні критерії того часу. Насамперед у репертуар хору потрібно було включати революційні, індустріальні, колгоспні, виробничо-трудова, червоноармійські, комсомольські, піонерські, антирелігійні, народні пісні України та народів СРСР. Але керівник все ж таки підтримував лінію національної та європейської класики, популяризацію кращих зразків сучасної української хорової музики, передусім харківських композиторів.

У репертуарі капели були різні за складністю твори зарубіжних та українських композиторів: «Пори року» Йозефа Гайдна, «Реквієм», Вольфганґа-Амадея Моцарта, «Б'ють пороги» Миколи Лисенка, «Хустина» Льва Ревуцького, концертне виконання «Вечорниць» Петра Ніщинського, опери «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемівського, прем'єри кантатних творів «На варті Дніпрельстанів» В. Бо-

рисова, «Три оди Дніпрострою» Дмитра Клебанова, а «Штурм тракторного» М. Коляди 1 жовтня 1931 року було виконано на відкритті Харківського тракторного заводу та ін.

Особливе місце в репертуарі капели займав фінал 9-ї симфонії Людвіга ван Бетховена, який разом із хором Столичної опери (керівник Олексій Попов) виконувався з відомими закордонними диригентами, що в той час працювали в Харкові. У 1936 році з оркестром Харківської філармонії, солістами оперного театру симфонія прозвучала під керівництвом тодішнього головного диригента Міхаеля-Олександра Сенкара (25 березня 1937 р.), а потім під керівництвом Пауля Клецького (солісти оперного театру Анастасія Левицька, С. Лур'є, Б. Бортков, Михайло Роменський).

14 березня 1937 року Філармонійний оркестр, капела, солістка Тетяна Чубук-Олексієнко (сопрано) під керівництвом Миколи Покровського провели концерт «Шевченко в музиці», у якому були виконані твори М. Лисенка, Л. Ревуцького, В. Золоторьова на тексти поета.

Проте основні програми виконувалися акапельно або в супроводі фортепіано. Серед них – «Українські народні пісні в обробці класиків», «Українські народні пісні в обробці українських радянських композиторів», «Шевченко в музиці», «Пушкін в музиці», «Вечір оперної музики», «Хорові твори Йоганна-Себастьяна Баха та Сергія Танєєва». Часто в концертах зі вступним словом виступали авторитетні музикознавці: Пилип Козицький, Галина Тюменева, Йосип Миклашевський, Яків Полфьоров.

20 листопада 1932 року в роковини М. Лисенка в театрі «Березіль» було представлено програму з творів композитора. У першому відділенні звучали обробки народних пісень включно з 2-м вінком «Веснянок», у другому відділенні – революційні пісні та оперні хори «Три менти» та «Вічний революціонер», Прославний хор з опери «Енеїда», «А вже весна» з опери «Зима і Весна», хор русалок та «Туман хвилями лягає» з опери «Утоплена», у третьому відділенні – «Музика до Коб-

заря: «Хор бранців», «У туркені по тім боці», фінал «Оживуть степи, озера» з кантати «Радуйся ниво», «Б'ють пороги», кантата «Умер поет». Вступне слово виголосив композитор і держаний діяч П. Козицький.

23 жовтня 1932 року в московському Колонному залі спілок Радіокомпанія СРСР організувала концерт-переключку молодих виконавців «Чотири столиці», який доповнювався трансляціями з Ленінграда, Києва та Мінська. Серед москвичів виступав скрипаль Давид Ойстрах, віолончеліст Леонід П'ятигорський, балерина Ольга Лепешинська, з Ленінграда – симфонічний оркестр «Малого театру», солісти: Г. Орлов, М. Чесноков, піаніст Павло Серебряков, скрипалька Галина (Ганна) Барінова. З Харкова виступали Столична державна українська капела (кер. О. Брижаха), симфонічний оркестр філармонії, співачка Зоя Гайдай (Харків), піаніст Еміль Гілельс (Одесса), з Мінська – дует цимбалістів і єврейський вокальний квартет. Більшість із них згодом стали видатними музикантами.

Слід зауважити, що виступи капели на радіо мали різні форми. Серед них – авторські концерти-звіти відомих композиторів, у тому числі 31 жовтня 1933 року – М. Коляди, 29 листопада 1933 року – П. Козицького. (Див. вклейку, с. V).

Незважаючи на строгий політичний контроль репертуару капели, О. Брижаха все ж таки намагався популяризувати українську народну пісню, твори хорової класики та сучасних українських композиторів. Концерт у Будинку Червоної армії 30 жовтня 1935 року повністю був присвячений українським народним пісням в обробці Миколи Лисенка, Порфирія Демуцького, Миколи Леонтовича, Василя Ступницького, Михайла Тіца та Олександра Брижахи, завершувався знаменитим хором Петра Ніщинського «Закувала та сива зозуля». Вступне слово та коментарі здійснив Яків Полфьоров. Цього ж року за багаторічне творче обслуговування армії О. Брижахи було нагороджено Почесною грамотою Комітету профспілок працівників мистецтв СРСР.

Остання програмка, збережена в його архіві (від 17 лютого 1937 року), присвячена концерту з творів харківських композиторів на оборонну тематику: К. Богуславського, В. Борисова, М. Коляди, П. Козицького, В. Костенка, В. Нахабіна, Г. Фінаровського та ін.

Капела завоювала успіх у Харкові та області, але й демонструвала свою майстерність на численних гастрольях за межами України.

У 1933 році здійснила великий гастрольний тур містами Сибіру (Омськ, Перм, Челябінськ, Новосибірськ, Тюмень та ін.).

Про успіх капели свідчить запис робітників залізничного вузла «Перм-2», Пермської залізниці: «Мы еще таких концертов не слышали, такие концерты, особенно хоровые, нам нужны, они дают нам отдых и полное удовольствие». У 1934 році колектив відвідав Ростов, Краснодар, Новоросійськ, П'ятигорськ, Кисловодськ, Грозний, Владикавказ, у 1934 році – міста Білорусії, у 1936 році – Криму. Є згадка, що капела виступала на Далекому Сході, в Архангельській області, у 1937 році – у містах Донбасу. Під час гастролей відбувалися творчі зустрічі, консультації самодіяльних колективів. Керівник був на вершині слави та мав загальне визнання. З жовтня 1930 року по грудень 1937 року, тобто за сім років, капела під керівництвом О. Брижахи стала одним із провідних колективів України, одержала визнання мільйонів слухачів у нашій країні й за її межами, повагу музичної громадськості, особливо композиторів.

І раптом на такому творчому злеті 30 грудня 1937 року керівника капели заарештовують і 16 січня 1938 року розстрілюють. Митець прожив тільки 41 рік, але встиг завоювати високий авторитет і ввійти в історію української хорової культури як один з найвидатніших її представників.

У 1985 році дочка диригента Нона Олександрівна (29.11.1929–15.12.1989) встигла записати спогади людей, які знали її батька, котрі з ним працювали і спілкувалися.

Музикознавиця, професорка Галина Тюменева, яка свого часу часто виступала перед концертами капели, згадувала: «Всі виступи капели відзначались високою культурою, великою злагодженістю звучання, що було заслугою її керівника-ентузіаста Олександра Прокоповича, який володів великим відчуттям стилю. Особливо запам'ятався концерт з творів М. Леонтовича – цілі сюїти з його прекрасних пісень. Маєстро чарував аудиторію чуйним проникненням в образний світ пісень, багату палітрою барв і нюансів. Ці концерти не стерлись в пам'яті, вони невіддільні від особистості великого художника – Олександра Прокоповича Брижахи».

Борисов Валентин – композитор, професор Харківської консерваторії, заслужений діяч мистецтв – зазначав у своїх спогадах: «Без перебільшення можна сказати, що Харківська хорова капела, у час керування О. Брижахою, була для нас, композиторів-харків'ян, справжньою творчою лабораторією, де нові хорові твори отримували апробацію і виносились на концертну естраду. Перед виконанням капелою кожного твору проводилось опрацювання всіх його сторін: інтонації, ритмики, динаміки, ансамблю, стилю. Харківські композитори зрілого покоління (ті, хто живуть, і кого вже немає) – у своїх спогадах із теплом згадують Олександра Прокоповича, як великого і чуйного художника, друга наших композиторів».

Хворост Володимир. У 1927–1941 роках – соліст капели, у 1942–1972 роках – соліст Харківського оперного театру. «Вишуканий, вимогливий, уважний до музичного тексту, стилю композитора. Щоденна наполеглива робота над деталями, чистотою інтонації, емоційною виразністю, динамічними контрастами, злагодженістю хорового звучання, ансамблем. Багато уваги приділяв індивідуальній роботі з хористами. Широким був репертуар капели: М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, Р. Глієр, Л. Ревуцький, П. Козицький, А. Штогаренко, В. Борисов, М. Коляда, Д. Клебанов, Ю. Мейтус, Т. Шутенко... З російських: С. Танєєв, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, О. Бородін».



Лідія Костіна, співачка хору, згадувала: «Спільними зусиллями диригента і співаків відбувалися розкриття глибоких образів у творах, адже капела працювала у згоді зі своїм керівником, легко реагуючи як на ледве помітні рухи, так і на широкі жести свого маестро, причому суголосно йдучи за ним у динамічних відтінках. Чисельність усіх голосів хорового колективу відповідала вимогам того часу. Репетиційна робота була дуже копіткою, розспівувалися на вправах та вокалізах. Працювали над звуковидобуванням, інтонацією, сольфеджуванням, нотною грамотою, адже у складі капели були як співаки з професійною музичною освітою, так і аматори, проте з гарними вокальними даними. Тому репетиції завжди були приємною працею і досить результативними. В розучуванні нового репертуару капели також в роботі з солістами, допомагав концертмейстер капели Л. Ф. Поктовський. Другим диригентом був Костянтин Греченко [під час навчання в Києві (1928–1930) розпочав свою кар'єру керуванням “Безбожницьким хором”, у 1932–1938 – хорист і хормейстер капели, а після страти О. Брижахи в 1938 році призначений її керівником. – *І.-Я. Г.*]».

На жаль, війна припинила діяльність капели, а після війни відновити повноцінну роботу не вдалося. Незважаючи на зміну трьох керівників, реорганізацію капели в хор Української пісні, який згодом був ліквідований, величезний культурний, науковий та промисловий центр Харків був позбавлений академічної хорової капели, яка б могла стати на один рівень з «Думкою», «Трембітою» та Харківською хоровою капелою, яку виховав і якою керував Олександр Прокопович Брижаха.

## Розділ 14

*Олеся Прилена*

### УСТАВНИЙ БОГОСЛУЖБОВИЙ СПІВ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ТЯГЛІСТЬ БАГАТОВІКОВОЇ ТРАДИЦІЇ

Богослужбово-співацька традиція одного з найстарших монастирів України – Києво-Печерської лаври – посідає виняткове місце в культурній спадщині нашого народу, позаяк є плодом духовного життя багатьох поколінь. Запозичену з Візантії церковно-співацьку традицію в Києво-Печерському монастирі із середини XI ст. «асимільовано, творчо розвинено та передано всьому східнослов'янському світові»<sup>1</sup>. Відтак лаврський спів завжди був предметом особливих зацікавлень людини в найрізноманітніших проявах її діяльності, насамперед у сферах пошуків шляхів спілкування з Богом і пошуків сенсу буття – богословських, онтологічних, сотеріологічних тощо.

Корпус церковних піснеспівів Києво-Печерської лаври охоплює повне річне богослужбове коло й «становить собою замкнену співацьку жанрово-стильову систему»<sup>2</sup>. Завдяки

---

<sup>1</sup> Шевчук О. Києво-Печерський наспів. *Українська музична енциклопедія* / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Т. 2. С. 368.

<sup>2</sup> Там само.

активізації сучасних досліджень знання про найдавнішу в Україні богослужбово-співацьку традицію значно поглибилися. Оприлюднення архівних матеріалів, здійснених у публікації Людмили Рилкової<sup>3</sup>, дало змогу отримати відомості про лаврських насельників, які були безпосередньо причетні до функціонування її півчої традиції, особливо в XIX–XX ст. Дослідження та введення в науковий обіг матеріалів періодики того часу також посприяли глибшому розумінню особливостей бачення сучасниками й безпосередніми учасниками подій тогочасних історичних процесів. Аналітичні студії богослужбових рукописних збірників – нотолінійних ірмологіонів кінця XVI – XIX ст. та друкованих обіходів кінця XIX – першого п'ятнадцятиліття XX ст. дали змогу дійти певних узагальнень щодо історії лаврського співу, особливостей його півчого репертуару та стилістики в різні часові періоди – монодичний та багатоголосний, а також надати можливості подальших досліджень.

Існування богослужбового співу та форм його практикування в першій третині XX ст. насамперед залежало від суспільно-політичних умов і подій, які склалися того часу в Україні. Складність і трагічність ситуації полягає в тому, що про розвиток як такий у богослужбово-співацькій культурі цього часу можна говорити стосовно його першого п'ятнадцятиліття. Переломним моментом першої третини XX ст., своєрідною вісю стали воєнні та революційні події 1914–1917 років, що змінили хід історії та умови існування богослужбового співу й релігії загалом на теренах теперішньої України.

У богослужбовій співацькій практиці Православної Церкви в Україні початку XX ст. акумулювалися багаті плас-

---

<sup>3</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев : Типография Киево-Печерской Лавры : Феникс, 2008. 291 с.

ти, що тривалий час розвивалися переважно у двох річищах: майже тисячолітнє річище уставного богослужбового співу та друге річище, яке сформувалось унаслідок зовнішніх музичних впливів інших народів та їхніх культур і почало розвиватися від середини XVII ст. Традиція уставного співу є предметом уваги цієї розвідки.

Відбір богослужбово-співацького наповнення служб у широкій палітрі різностильового репертуару (давні монастирські наспіви, гласові й обіходні наспіви, їх багатоголосні перекладення, авторські твори тощо) регулювався дотриманням указівок Типікона <sup>4</sup>, що забезпечувало канонічність і, відповідно, унеможливило свавілля. Відтак головними детермінантами процесів співного наповнення богослужб завжди були християнські чесноти уставника (регента) – послух, добротність, насамперед дотримання уставу.

Розуміння історичної ситуації богослужбового співу Центральної України першого п'ятнадцятиліття XX ст., її значення неможливе без процесів, які відбувалися в попередньому періоді. Адже початок XX ст. логічно віддзеркалював основні тенденції історичного шляху богослужбового співу XIX ст. <sup>5</sup>

Під керівництвом церковної ієрархії тривало наполегливе різновекторне вивчення церковно-співочих традицій. «Особливий стиль богослужбово-церковного співу, <...> здавна званий київським»<sup>6</sup>, стає предметом висвітлення у фундаментальних наукових розвідках цього часу. Знаменному співу та осмогласним напівам – київському, болгарсько-

---

<sup>4</sup> Церковного уставу.

<sup>5</sup> Костюк Н. Богослужбова музична культура. *Історія української музики* : у 6 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Т. 2 : XIX століття. С. 70–159.

<sup>6</sup> Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти) : монографія. Київ, 2018. С. 136.

му й грецькому як зразкам уставної багатовікової традиції Православної Церкви – присвячені в цей час ґрунтовні праці прот. Іоанна Вознесенського <sup>7</sup>. Церковно-співацька творчість українських теренів науково осмислюється в дослідженнях історичних джерел писемної спадщини – нотолінійних ірмологонів у праці згаданого прот. Іоанна Вознесенського <sup>8</sup>, а також у тогочасних наукових розвідках богослужбово-співацької культури, її сучасного стану кийвськими дослідниками церковно-співацької традиції, зокрема Василем Петрушевським <sup>9</sup>, випускниками Київської духовної академії (Михайло Лісцин, Олександр Кошиць та ін. <sup>10</sup>). Особливу

---

<sup>7</sup> Вознесенский И. О церковном пении православной греко-российской церкви: Большой и малый знаменный распев. I. Киев, 1887. II. Рига, 1890; Вознесенский И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. Вып. 1: Киевский распев. Киев, 1888. 146 с.; Вознесенский И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. Вып. 2: Болгарский распев. Киев, 1891. 96 с.; Вознесенский И. Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. Вып. 3: Греческий распев в России. Киев, 1893. 115 с.

<sup>8</sup> Вознесенский И., прот. Церковное пение православной Юго-Западной Руси по нотной линейной ирмологии XVII–XVIII вв. Вып. 1–3. Москва, 1898.

<sup>9</sup> Петрушевский В. Богослужбное пение галицко-русских церквей. *Подольские епархиальные ведомости*. 1899. № 22. С. 517–520; Петрушевский В. Г. О личности и церковно-музыкальном творчестве А. Л. Веделя (К истории Киево-Академического хора и к характеристике церковного пения в Киеве в конце XVII века). *Руководство для сельских пастырей*. 1901. Т. 3. Прил. С. 176–180; П-ский В. Об улучшении церковного пения в сельских приходах. *Руководство для сельских пастырей*. 1901. Т. 3. № 38. С. 52–62.

<sup>10</sup> Див. про це докладно: Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співоочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти) : монографія. Київ, 2018. ISBN 978-966-02-8497-5. 654 с.

увагу звертали на давні співочі традиції монастирів як взірці служіння Богові, Його прослави. Богослужбово-співацька традиція Києво-Печерської лаври – духовного центру східних слов'ян – завжди перебувала у фокусі уваги <sup>11</sup>.

Потужним духовно-освітнім центром першого двадцятиліття ХХ ст. була Київська духовна академія, що мала славу й авторитет в усьому православному світі <sup>12</sup>. Цього часу в Києві триває видання (започатковане 1860 р.) одного з перших духовно-просвітницьких часописів – «Трудів Київської духовної академії»<sup>13</sup>, що містило, відповідно до вимог Синоду, переклади церковних письменників Західної Церкви, оригінальні статті, значна частина яких належала перу професорів Київської духовної академії (КДА), переклади Біблійних книг, критичні та бібліографічні матеріали, відомості про життя КДА та про діяльність установ, які існували при ній (Церковно-археологічне товариство, Церковно-археологічний музей, Богоявленське братство) <sup>14</sup>.

У ряді постанов Священного Синоду попереднього століття здійснено спроби припинення засилля в лоні Церкви від

---

<sup>11</sup> П-ский В. О богослужбном пении Киево-Печерской Лавры. *Руководство для сельских пастырей*. 1903. Т. 2. № 33. С. 399–413; Лисицын М. А. Еще о пении в Киево-Печерской лавре. *Русская музыкальная газета*. 1903. № 37. Стлб. 831–839; Петр В. И. О современном состоянии церковного пения в Киево-Печерской лавре. *Русская музыкальная газета*. 1903. № 27–28. Стлб. 631–642; № 45–46. Стлб. 1119–1124.

<sup>12</sup> Радянська влада закрила Академію 1919 року, неофіційно вона функціонувала до середини 1920-х років.

<sup>13</sup> «Труди Київської духовної академії» стали продовженням часопису «Воскресное чтение» (друкувався з 1837 р.), що містили важливі навчальні та наукові матеріали з богослов'я, біблеїстики, патології, літургії тощо.

<sup>14</sup> Бурега В. Труди Київської духовної академії: історія та сучасність. URL : <http://kdais.kiev.ua/trudykda/> (дата звернення 06.07.2023).

кінця XVIII ст. світської музичної естетики <sup>15</sup> внаслідок використання на богослужіннях Російської імперії тільки книг, виданих і схвалених Придворною співацькою капелюю, про що свідчить указ Священного Синоду від 14 лютого 1816 року <sup>16</sup>.

Такий указ «для строгого виконання» отримав і митрополит Київський і Галицький, архімандрит Києво-Печерської лаври Серапіон (Александровський). Богослужбові співацькі традиції «провідного локуса у східнослов'янському православному ареалі»<sup>17</sup> – Києво-Печерської лаври – через відсутність друкованого Обіходу, схваленого Священним Синодом, поставили під сумнів права подальшого існування. Про це йдеться в архівній справі «Об оставлении в сей Лавре Церковного пения без отмены» від 2 березня 1816 року.

5 квітня 1816 року Духовний собор Лаври подав митрополитові Серапіону прохання, «щоб існуючий у цій Лаврі Церковний спів залишений був без відміни»<sup>18</sup>. У ньому відобра-

---

<sup>15</sup> Внесена емоційною партесною музикою.

<sup>16</sup> «Все, что ни поется в церквах по нотам, должно быть печатное и состоять или из собственных сочинений директора придворного певческого хора... Бортнянского, или других известных сочинителей, но... непременно... с одобрения г. Бортнянского». Цит. за: Церковно-гражданские постановления о церковном пении / сост. прот. И. Чижевский. Харків, 1878. С. 6.

<sup>17</sup> Костюк Н. О. Богослужбовий спів Києво-Печерської лаври (XIX – перші десятиліття XX ст.): особливості функціонування традиції. *Слов'янський світ*. 2013. № 11. С. 62.

<sup>18</sup> У клопотанні намісник монастиря ієром. Антоній (Смирницький) писав: «В сей святой обители Церковное пение, непременно содержится jako издревле установленное от святых отец, коих Бог прославил во всей вселенной, <...> которому хотя нот печатных во Лавре и не имеетя, но из древних рукописных оставшихся ирмологиев, в Лавре поется ныне Лаврскими монашествующими довольно навывшими оному исправно. Которые и новому пению обучены, и иногда для лучшей удобности труднейшее и в редкости поемое изображают и на ноте, и всему строгое в сем

жено ставлення братії до лаврського монашого співу як дуже давнього, освяченого самими преподобними і Богоносними отцями Печерськими. За церковним переданням лаврський спів мав давно усталену традицію, виплекану в глибині віків невинною молитвою ченців київських пагорбів<sup>19</sup>. Для

---

наблюдение чинится, дабы ни малейшее ничего не было к оному привнесено или убавлено, и один у одного монашествующие сей обители навикшие, поют в церкви весьма исправно. И для всех не только жительствующих в Лавре, но и приходящих с разных мест богомольцев, столько бывает умилительно-приятное, что никто оного из слышавших не одобрит не может; и если бы сие пение от инех, которое весьма приличное сему святому месту, то было бы сие, не без нарушения древнего предания почивающих нетленными мощами на сем месте святых отец, и для богомольцев не только простого звания, но и знаменитых бывающих в Лавре персон одобряющих таковое древнее Церковное пение. Нововводимое показалось бы весьма странным, яко не соответственное чину и обряду сея святых обители, для того вашего Высокопреосвященства Духовный Собор покорнейше просит сделать от себя отношение к господину Синод обер прокурору о исходатайствовании у Его Императорского Величества Высочайшего повеления что бы существующее в сей святой Обители с древнейших времен Церковное пение оставлено без отмены с ожиданием на сие от Его Господина Синод обер прокурора отзыва. О чем вашему высокопреосвященству представляя долг иметь ожидать архипастырской резолюции. Наместник Иеромонах Антоний. Собор старцев и казначей иером. Амфилохий...». Цит. за: ІР НБУВ НАНУ. Ф. 128. Оп. 1. № 1395.

<sup>19</sup> Витоки та становлення Києво-Печерського розспіву, його богословські, філософські й літургічні аспекти ґрунтовно висвітлено в дослідженнях о. Димитрія (Болгарського). Див.: Болгарський Д. Києво-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури : дис. ... канд. мистецтвознавства за фахом 17.00.01. – теорія й історія культури. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002.



нього чужим і неприйнятним були нововведення <sup>20</sup> – спів за зразком придворної капели. В очах споконвіку вихованої на співацькому переданні братії Києво-Печерського монастиря нове розумілося як не відповідне обителі («странным, яко не соответственное чину и обряду сея святыя обители»).

На позитивне вирішення звернення братії монастиря – збереження питомого лаврського співу – вплинули відвідини імператором Олександром I Києво-Печерської лаври в 1816 році. Літургію в церкві преп. Антонія на Ближніх печерах звершував намісник Лаври ієром. Антоній (Смирницький), а співали придворні півччі, які прибули сюди разом з Олександром I. На питання імператора до намісника Лаври про якість співу придворних півчих останній у відповідь оцінив спів як такий, що звершується «скоропоспішно», адже «діло Боже потрібно робити належним чином». Варто зазначити, що практикою Придворно-співацької капели культивувався спрощений, усічений церковний обіход, що поширювався як взірцевий теренами тодішньої Російської імперії. Братією монастиря, таким чином, була дана оцінка придворного наспіву як такого, що не відповідає духові Церкви. Літургія зі співом монахів величним лаврським розспівом справила сильне враження на Олександра I, і він наказав «зберегти його й надалі»<sup>21</sup>, ствердивши його буття.

Багатовікова богослужбово-співацька традиція Лаври справила потужний вплив на формування, розвиток і розквіт хорової культури Центральної України (у т. ч. її світської складової). За слушним зауваженням Олени Шевчук, Лавра, «з одного боку, представляла суто київську традицію, що об'єд-

---

<sup>20</sup> Архімандрит Спиридон (Письменний). Роль Києво-Печерського розспіву в сучасному богослужбовому співі. Рукопис.

<sup>21</sup> Митрополит Серапион (Александровский). Дневник. *Труды Киевской духовной академии*. 1882 (октябрь, ноябрь). Цит. за: Архімандрит Спиридон (Письменний). Роль Києво-Печерського розспіву в сучасному богослужбовому співі. Рукопис.

нувала десятки (чи й сотні) хорів; з другого – лаврський спів був різноманітним, внутрішньо неоднорідним через значну кількість церков (надземних і підземних – печерних), що до неї увіходили, і численність братії, яка прибувала з різних місцевостей»<sup>22</sup>. З лона її вихованців вийшло у світ чимало видатних мистців вітчизняного хорового мистецтва. Серед них важливо відзначити **Якова Калішевського**. Маючи гарний голос (дискант), у період навчання у Києво-Подільському духовному училищі він співав у хорі Київської духовної академії й на клиросі Братського Богоявленського собору. У 1871–1872 роках Яків був клирошанином Ближніх печер, а згодом – регентом<sup>23</sup>.

У 1885 році митрополит Київський і Галицький Платон (Городецький) запросив Я. Калішевського обійняти посаду регента митрополичого хору Софійського собору. За регентства Я. Калішевського хор Софії Київської набув визнання еталонного у виконавській культурі церковного хорового співу Києва й Наддніпрянської України загалом. 21 серпня 1896 року на урочистому Богослужінні з нагоди освячення Володимирського собору в присутності імператора Миколи II та імператриці Олександри Федорівни Я. Калішевський регентував зведеним хором Успенського собору Києво-Печерської лаври, Софійського собору, Михайлівського Золотоверхого монастиря, Микольського воєнного собору.

Я. Калішевський був регентом Софійського собору понад 30 років. Він виховав плеяду авторитетних і знаних регентів та викладачів церковного співу, серед яких – регент і викладач церковного співу в Київській духовній академії Петро Толстой, регент хору Володимирського собору з 1949 року

---

<sup>22</sup> Шевчук О. Києво-Печерський наспів. *Українська музична енциклопедія* / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Т. 2. С. 368.

<sup>23</sup> Пархоменко Л. Калішевський Яків Степанович. *Українська музична енциклопедія* / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Т. 2. С. 293–294.

Михайло Гайдай, регент Софійського собору Василь Татаров, регент робочого хору типографії Стефана Кульженко й учитель співу Панас Завадський, регент церковних хорів Києва Петро Гончаров, клирошанин Софійського собору, відомий співак Іван Козловський та ін. Як постійно практикуючий регент, Я. Калішевський став автором значної кількості композицій на канонічні тексти <sup>24</sup>.

У 1896 році Я. Калішевський організував і очолив також церковний хор Володимирського собору, поєднуючи регентську працю і в Софійському соборі. Після нього до 1910 року хором керував **Михайло Надеждинський**. Обидва регенти (М. Надеждинський, Я. Калішевський) утримували пансіони, де виховували хлопчиків-хористів. За регентства М. Надеждинського хор Володимирського собору досяг високого духовного й художнього рівня виконання. Праця М. Надеждинського як практикуючого регента також спонукала його до творчих інтенцій на канонічні богослужбові тексти <sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> 103 псалом «Благослови, душе моя» зі Всенічної, «Господь воцарися», «Хвалите» № 2, «От юности моя», «Во Царствіи Твоєм», соло тенора «Покаянія отверзи» (редакція твору А. Веделя), «Плотію уснув», ірмоси Різдва Христового (редакція твору А. Веделя), Велика ектенія, Сугуба ектенія № 3, «Душе моя», «Мале Славословіє» (редакція твору А. Веделя), «Христос воскрес», Вінчання. Відомості за: Шнуренко Р. Хор Киевского Софиевского собора под управлением Я. С. Калишевского. *Записи старинных церковных хоров. Из архивного собрания Киево-Печерской Лавры*. Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра, 2011. С. 11.

<sup>25</sup> Серед творів М. Надеждинського: «Хвалите..» (зі Всенічної), «Благословен еси Господи» (соло сопрано), Херувимська, «Милость мира», «Достойно есть», «Отче наш», концерт «Уязвленную мою душу» (соло тенора), обробка ектенії «Старокиївська» на Воздвиження тощо. Відомості за: Шнуренко Р. Духовный хор Киевского Владимирского собора под управлением М. А. Надеждинского. *Записи старинных церковных хоров. Из архивного собрания Киево-Печерской лавры*. Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра, 2011. С. 13.

Отже, митрополичий хор Софійського собору та духовний хор Володимирського собору м. Києва в цей час були знайними носіями багатомікових уставних традицій Православної Церкви та репрезентантами новітніх авторських композицій на канонічні богослужбові тексти.

В ієрархії численних хорів, які звершували богослужбові співацькі потреби Києво-Печерського монастиря, центральним уважався Братський хор Успенського собору – т. зв. Великоцерковний<sup>26</sup>, що складався, відповідно, з двох клиросів – правого і лівого. Хор Великої Церкви був носієм давніх традицій уставного монашого співу Лаври й формувався здебільшого з непрофесійних співаків – братії монастиря, послушників, тобто насельників-молитвеників, які отримували послух на клиросі завдяки музичним здібностям і хисту до співу. (Див. вклейку, с. VI).

На початку ХХ ст. Лаврський Великоцерковний хор складався з тенорів (перших і других), басів (перших і других) та альтів канонархів. Спів з канонархом, зумовлений практичними потребами виконання<sup>27</sup>, набув у монастирі значення стійкої традиції від XIV ст. За словами Івана Никодимова, обидва клироси Великої Церкви – правий і лівий – за штатом могли налічувати дванадцять канонархів, але фактично мали вісім, іноді шість. На звичайних службах у хорі брали участь два канонархи, які чергувалися, а також виконували альтові партії. З поширенням книгодрукування сенс канонаршування втратився, однак традиція співу з канонархом у Лаврі залишилась жи-

---

<sup>26</sup> Крилошани собору Успіння Пресвятої Богородиці проживали тривалий час у келіях корпусу № 3.

<sup>27</sup> З давніх часів на клиросі була зазвичай тільки одна рукописна книжка з богослужбовими піснеспівами, а хор міг утворюватися десь із семидесяти півчих. Канонархами були малолітні півчі, які навчалися в Лаврській школі й проживали на території монастиря.

вою до сьогодні. На Ближніх Печерах до закриття Лаври практикували всього два канонархи, на Дальніх – їх не було зовсім<sup>28</sup>.

Серед відомих канонархів цього часу варто відзначити майбутнього **єпископа Нестора – у миру Микити Арсенійовича Тугая**<sup>29</sup>. З одинадцяти років (від 1910) Микита співав на клиросі Києво-Печерської лаври. Добре володіючи знанням богослужбового чину та специфікою співу Києво-Печерського монастиря, був удостоєний понад чотири роки служити канонархом. Від 1918 року до послуху канонарха й півчого Микиті додався й послух псаломника.

Майбутній архімандрит Флор (у миру – Тихон Федорович Гончаренко)<sup>30</sup> виконував клиросний послух у Голосіївській пустині (з 1 листопада 1888), а з 15 травня 1889 року – на клиросі Великої церкви Лаври. З 21 вересня 1907 року о. Флор виконував послух підуставника лівого клиросу Великої церкви, а 1 жовтня того самого року митрополит Флавіан рукоположив о. Флора в сан ієромонаха. Від 30 грудня 1912 року о. Флор служив уставником лівого клиросу Великої церкви замість ієромонаха Феодорита<sup>31</sup>.

З вересня 1905 року на клиросі Великої лаврської церкви співав майбутній архімандрит Іринарх (у миру – Іван

---

<sup>28</sup> У часи німецької окупації на клиросі служив один канонарх. Див.: Проф. И. Н. Никодимов. Воспоминание о Киево-Печерской Лавре (1918–1943 гг.). Изд. 4-е, стереотипное. Киев : Издательство Киево-Печерской Лавры, 2016. С. 55–56.

<sup>29</sup> Народився 3 квітня 1899 року в с. Жуляни Київської губернії.

<sup>30</sup> Народився 15 липня 1863 року в с. Миропілля Черкаського повіту Київської губернії в селянській сім'ї.

<sup>31</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии. С. 151–152.

Миколайович Колдоркин)<sup>32</sup>. Відомо, що від листопада 1911 року, уже в сані ієродиякона, о. Іринарх служив другим підуставником лівого клиросу Великої церкви.

Ієромонах Леонід (у миру – Лаврентій Леонтійович Данильченко)<sup>33</sup> з 11 липня 1897 року був прийнятий на випробування клирошанином Ближніх печер. 13 жовтня 1911 року він переведений на клирос Великої церкви. Від 17 квітня 1916 року ієром. Леонід – перший підуставник правого клиросу, з 18 жовтня 1919 року – підуставник лівого клиросу, з 27 січня 1920 року – другий підуставник правого клиросу, з 1922 року – півчий<sup>34</sup>.

Ієромонах Аполінарій (у миру – Афанасій Григорович Матора)<sup>35</sup> з 1894 року ніс клиросний послух у Великій церкві Лаври. 28 вересня 1913 року був рукоположений в ієромонаха. У 1918–1923 роках о. Аполінарій – другий підуставник, згодом – перший підуставник лівого клиросу Великої Успенської церкви. Від 16 серпня 1923 року о. Аполінарій служив духівником для богомольців.

Клиросним півчим Лаври був тривалий час майбутній архімандрит Ієрон (у миру – Іван Лаврентійович Станкевич)<sup>36</sup>. Розпочавши монастирський послух 1904 року в Свято-

---

<sup>32</sup> Народився 1876 року в с. Лунги Сибірської губернії в селянській сім'ї. У 1896 році був прийнятий до Києво-Печерської лаври не клиросним півчим, а рядовим працівником в економічному відомстві. Від 21 лютого 1899 року став на шлях носія традицій уставного лаврського співу: переведений на клиросний послух у Китаївську пустинь.

<sup>33</sup> Народився 1870 року в с. Хоромне Новозибківського повіту Чернігівської губернії в селянській сім'ї.

<sup>34</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии. С. 220.

<sup>35</sup> Народився 1882 року в с. Семенівка Новозибківського повіту Чернігівської губернії в селянській сім'ї.

<sup>36</sup> Народився 1879 року в с. Піски (Берестечко) Дубенського повіту Волинської губернії в селянській сім'ї.

Троїцькому Іонівському монастирі м. Києва, з жовтня 1906 року Іван був прийнятий до Києво-Печерської лаври на випробування клиросним півчим Ближніх печер<sup>37</sup>. 12 серпня 1911 року був переведений на правий клирос Великої церкви<sup>38</sup>. За спогадами І. Никодимова, о. Ієрон володів «м'яким басом красивого тембру, <...> з однаковими низами і верхами, <...> він справляв переконливе враження на богослужінні»<sup>39</sup>.

З 23 липня 1901 року півчим на клиросі Великої церкви Києво-Печерської лаври був майбутній архімандрит Никон (у миру – Микита Леонтійович Білокобильський).

Архімандрит Петро (у миру – Павло Євстафійович Коваль)<sup>40</sup>, виконуючи з 1911 року послух на кухні Києво-Печерської лаври, у жовтні 1912 року був призначений клиросним півчим на Ближніх печерах, а згодом і клирошанином Великої Успенської церкви.

Ігумен Пафнутій (у миру – Петро Іванович Задерголова)<sup>41</sup> до вступу в Києво-Печерський монастир певний час був півчим у скиту Феофанія. Від 1 жовтня 1897 року проходив випробувальний термін на клиросі Голосіївської пустині. Від 23 грудня 1908 року – півчий правого клиросу Великої лавр-

---

<sup>37</sup> Від 30 червня 1907 року він став послушником. 8 вересня 1916 року рукоположений в сан ієродиякона, а 17 липня 1921 року – ієромонаха.

<sup>38</sup> Після закриття Лаври о. Ієрон служив у церкві Нікольського монастиря. У 1933 році його возведено в сан ігумена, 1934 року – архімандрита. Певний час 1933 року він був настоятелем церкви св. Ольги, того самого року заарештований за зберігання 45 золотих монет, виявлених під час обшуку.

<sup>39</sup> Проф. І. Н. Никодимов. Воспоминание о Киево-Печерской лавре (1918–1943 гг.). С. 61.

<sup>40</sup> Народився 5 листопада 1880 року в с. Піщане Кременчуцького повіту Полтавської губернії в сім'ї козака.

<sup>41</sup> Народився 13 червня 1875 року в с. Вільхівці Звенигородського повіту Київської губернії.

ської церкви. У лютому 1922 року о. Пафнутій числився серед клирошан Великої церкви.

Ієромонах Амфілохій (у миру – Андрій Петрович Фурс) <sup>42</sup> з грудня 1917 року виконував клиросний послух на Ближніх печерах, а з березня 1918 року – у складі півчих Великої Успенської церкви. Після рукоположення в ієромонахи (21 листопада 1923 р.), послухом о. Амфілохія стали богослужіння Великої церкви <sup>43</sup>.

Ієромонах Наркис (у миру – Наум Пилипович Синиця) <sup>44</sup> перейшов до Києво-Печерської лаври зі Свято-Троїцького Іонівського монастиря, де близько трьох років був послушником. Від 16 квітня 1914 року послушник Наум числиться у складі клирошан Великої церкви (тенор) <sup>45</sup>. У період 1925–1932 років о. Наркис співав на клиросі церкви Св. Ольги під керуванням о. Валерія (Устименка), а також займався роботою на день <sup>46</sup>.

У розглядуваний час одним із найталановитіших уставників Великоцерковного хору був **архімандрит Флавіан (у миру – Микола Семенович Приходько, 1867–1933)** <sup>47</sup>. З 15 грудня 1886 року він став на шлях послушника Києво-Печерської лаври й відразу виконував послух клиросного півчого Ближніх печер. 21 січня 1889 року з Ближніх печер був переведений на правий клирос собору Успіння Пресвятої Богородиці.

---

<sup>42</sup> Народився 1877 року в с. Слабино Чернігівської губернії в селянській сім'ї.

<sup>43</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии. С. 183.

<sup>44</sup> Народився 1 грудня 1891 року в с. Марутино Ізяславського повіту Шепетівського округу Волинської губернії.

<sup>45</sup> 18 грудня 1922 року у Великій церкві був рукоположений у сан ієродиякона, пізніше – в ієромонаха.

<sup>46</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии. С. 224.

<sup>47</sup> Родом із с. Атюша Крелевецького повіту Чернігівської губернії.



27 червня 1894 року Микола прийняв чернечий постриг з іменем Флавіан <sup>48</sup>. З жовтня 1897 року ієродиякон Флавіан був підуставником правого клиросу, а з 23 серпня 1899 року – уставником лівого клиросу Великої церкви. 18 травня 1900 року єпископ Уманський Сергій (Ланін), вікарій Київської єпархії, у Михайлівському Золотоверхому соборі рукоположив Флавіана в ієромонахи.

Від 7 травня 1905 року ієромонах Флавіан – уставник правого клиросу Великоцерковного хору. Митрополит Київський і Галицький Флавіан (Городецький) зобов'язав нового уставника тримати спів і устав Великої церкви незмінними, зробити копії старих книг і берегти їх у ризниці, а нові використовувати на богослужіннях <sup>49</sup>. Отець Флавіан здійснював копітку працю зі збирання й писемної фіксації Києво-Печерських наспівів від старих клирошан Великої церкви. За сумлінність та успіхи в керівництві хором не раз був відзначений нагородами.

На Печерах також були свої уставники та півччі. Серед них – ієромонах Іліодор (у миру – Йосип Іванович Осташевський) <sup>50</sup>, який із 20 вересня 1908 року ніс послух клиросного півчого Ближніх печер, а Дальніх згодом. 17 жовтня 1923 року призначений уставником Дальніх печер <sup>51</sup>. Ієромонах Аполоній

---

<sup>48</sup> 25 вересня 1894 року в домовій митрополичій церкві на честь святителя Михаїла митрополитом Київським і Галицьким Іоаннікієм (Рудневим) був рукоположений в ієродиякона.

<sup>49</sup> Шнуренко Р. Братский хор Святой Успенской Киево-Печерской лавры под управлением архимандрита Флавиана (Приходько). *Записи старинных церковных хоров. Из архивного собрания Киево-Печерской Лавры*. Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра, 2011. С. 4.

<sup>50</sup> Народився 1884 року в с. Тишовець колишньої Люблінської губернії.

<sup>51</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии. С. 202–203.

(у миру – Олексій Лукич Кононський)<sup>52</sup> ніс клиросний послух на Ближніх печерах (1918), від 1919 року співав на клиросі Дальніх печер, поєднуючи цей послух із місіонерською працею<sup>53</sup>.

Збереглися відомості також про інших клиросних півчих Києво-Печерської лаври до її закриття: ієромонах Іродіон (у миру – Ілля Якович Беда) – клирошанин Китаївської пустині; ієродиякон Маруф (у миру – Максим Гордійович Юнак) – півчий на клиросі в Спасо-Преображенській пустині і на Ближніх печерах; ієродиякон Софоній (у миру – Стефан Данилович Гопко) – півчий на Ближніх печерах, а також на лівому клиросі Великої церкви; монах Іулій (у миру – Йосиф Леонтіївич Сагань) – клирошанин Дальніх печер.

Носієм впливів нової музики був архієрейський хор, відомий як хор «покоевих півчих» або «півчих митрополичого хору». Змішаний за складом, митрополичий хор співав здебільшого на літургіях у буденні дні в Христо-Воздвиженській церкві, а в недільні та святкові дні – в Успенському соборі Лаври. Музичне наповнення богослужінь митрополичого хору уміщувало не тільки піснеспіви киево-печерського та інших традиційних канонічних наспівів, а й актуальні на той час духовно-музичні композиції придворного наспіву, а також авторські твори Дмитра Бортнянського, Олексія Львова, Петра Турчанінова, Петра Чайковського, Миколи Римського-Корсакова, Олександра Архангельського, Олександра Кастальського та ін.<sup>54</sup>

На території Лаври в будинку півчих митрополичого хору розміщувалася домовна митрополича церква, у якій практикувався хор. Тут була також «співочна» («півчая») для

---

<sup>52</sup> Народився 1884 року в м. Києві в міщанській сім'ї.

<sup>53</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии. С. 202–203.

<sup>54</sup> Проф. И. Н. Никодимов. Воспоминание о Киево-Печерской Лавре (1918–1943 гг.). С. 56–57.

проведень репетицій митрополичого хору, а частину кімнат відведено для навчальних класів школи «малих півчих» та їх проживання<sup>55</sup>. До «малих півчих» належали хлопчики з числа «покоєвих півчих», яких тут навчали за спеціальною програмою й готували як майбутніх півчих митрополичого хору. Вони «походили з сімей підданих Лаври, з Києва та інших місцевостей України»<sup>56</sup> та перебували на утриманні монастиря. Відомо, що кількість півчих на початку ХХ ст. становила 20–25 осіб. У 1902 році в митрополичому хорі співали дисканти І. Іванов, П. Карпенко, О. Тесля, альти – В. Гребинський, Я. Давиденко, О. Дудар, І. Пивчун, тенори – М. Каменський, К. Цитович, Г. Шам, баси – В. Володичев, Ф. Ніколаєнко, Н. Оверко та ін.<sup>57</sup> У 1924 році хор складався із чотирьох півчих та регента. Співаки орендували одну кімнату в корпусі<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> Натомість «клирошани» співали на клиросах у Лаврських церквах.

<sup>56</sup>Рилкова Л., Федорова Л. Будинок півчих митрополичого хору 1902–1903, у якому працювали Іадор (Ткаченко), Феогност (Ніколаєнко), а згодом містився Музей України (колекція Потоцького П. П.). Звід пам'яток історії та культури. URL : <https://pamyatky.kiev.ua/streets/lavra/verhnya-teritoriya-lavri-1120-st/budinok-pivchih-mitropolichogo-horu-190203-v-yakomu-pratsyuvai-iador-tkachenko-feognost-nikolayenko-mistivsy-muzey-ukrayini-zbirka-pototskogo-p-p>.

<sup>57</sup> Там само. URL : <https://pamyatky.kiev.ua/streets/lavra/verhnya-teritoriya-lavri-1120-st/budinok-pivchih-mitropolichogo-horu-190203-v-yakomu-pratsyuvai-iador-tkachenko-feognost-nikolayenko-mistivsy-muzey-ukrayini-zbirka-pototskogo-p-p>.

<sup>58</sup>У 1920 році корпус було передано у відання органів соціального забезпечення населення, який влаштував тут притулок. У 1926–1938 роках у будинку містився Музей України (Збірка Потоцького П. П.). Тепер – фонди Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. URL : <https://pamyatky.kiev.ua/streets/lavra/verhnya-teritoriya-lavri-1120-st/budinok-pivchih-mitropolichogo-horu-190203-v-yakomu-pratsyuvai-iador-tkachenko-feognost-nikolayenko-mistivsy-muzey-ukrayini-zbirka-pototskogo-p-p>.

Збереглися також відомості про тогочасних півчих митрополичого хору з числа братії Лаври. Серед них – ієромонах Агапит (у миру – Антоній Кирилович Жиденко)<sup>59</sup>, ієромонах Азарія (у миру – Андрій Якович Надточенко)<sup>60</sup>, ієродиякон Филимон (у миру – Пилип Петрович Пузиревич)<sup>61</sup>.

У 1898–1916 роках передостаннім регентом митрополичого хору до закриття Лаври був **Іадор** (у миру – **Ткаченко Іларіон Опанасович**; 1865–?), майбутній архімандрит. Послух у Києво-Печерській лаврі послушник Іларіон розпочав 31 жовтня 1889 року крилошанином церкви «странноприїмниці». 22 листопада 1897 року прийняв постриг з іменем Іадор. З 21 січня 1898 року виконував послуг уставника Лаври, з 25 липня

---

<sup>59</sup> Народився 17 січня 1881 року в с. Слюзчина Слобода Золото-ніського повіту Полтавської губернії. Майбутній ієромонах Агапит був півчим Лаврського митрополичого хору з квітня 1921 року; від 20 травня 1922 року – у складі клирошан Великої Успенської церкви. Відомості за: Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за православную веру в 20 столетии. С. 175–177.

<sup>60</sup> Народився 26 серпня 1873 року в с. Кожаники Васильківського повіту Київської губернії в селянській сім'ї. Будучи з 1898 року послушником Києво-Печерського монастиря, ієромонах Азарія тривалий час співав на клиросі митрополичого хору. 15 липня 1919 року рукоположений у сан ієродиякона, від 1923 року – ієромонаха. До жовтня 1929 року о. Азарія проживав на території монастиря, потім поневірявся по квартирах. Відомості за: Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за православную веру в 20 столетии. С. 179–180.

<sup>61</sup> Народився 1883 року в с. Розкопане Бердичівського повіту Київської губернії в селянській сім'ї. Від 1 вересня 1913 року співав на клиросі Больничного монастиря, у церкві якого прийняв чернечий постриг. З травня по вересень 1919 року о. Филимон – півчий митрополичого хору, потім був направлений на клирос Спасо-Преображенського скита Лаври. Відомості за: Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за православную веру в 20 столетии. С. 254.

1900 року – регент митрополичого хору. Дослідники зазначають, що за керівництва о. Іадора на виконанні митрополичого хору позначився вплив т. зв. партесного співу та новітнього музичного стилю. Додатково о. Іадор з жовтня 1901 року був учителем співів лаврської двокласної школи. Потреба о. Іадора в спеціальній музичній освіті спонукала до навчання в 1904–1907 роках у Музичному училищі Київського відділення Імператорського російського музичного товариства<sup>62</sup>.

Вочевидь, о. Іадор проявляв сильне зацікавлення історією розвитку богослужбового співу Православної Церкви. Для ознайомлення зі співами церковних хорів та Придворної капели він їздив у Санкт-Петербург. Проблематика богослужбової співацької традиції Києво-Печерської лаври стала основою різних проявів творчої життєдіяльності о. Іадора. Його перу належить розвідка з історії розвитку киево-печерського

---

<sup>62</sup> З серпня 1915 року до 1 лютого 1918 року о. Іадор перебував у діючій армії, служив священником шпиталю № 425. З 27 лютого 1918 року повернувся в монастир як доглядач лаврської «странно-приймниці». У 1921 році став ігуменом, 1922 року – архімандритом, членом Духовного собору Лаври. З 5 вересня 1922 року о. Іадор був начальником Больничного монастиря. Після закриття монастиря 1926 року служив рядовим священником церкви в с. Совки неподалік Києва (тепер Київ). З 1929 року до січня 1933 року – священник у с. Будаївка в передмісті Києва. Уперше був заарештований у Лаврі 15 грудня 1924 року за звинуваченням в укритті церковних цінностей, утримувався чотири місяці в київському БУПРі (будинку примусових робіт), проходив у справі архімандрита Климента (Жеретієнка) та інших ченців. Звільнений із підпискою про невиїзд. Удруге заарештований 13 березня 1933 року разом з 15 ченцями Лаври, які після офіційного закриття монастиря мешкали на приватних квартирах і зберегли лаврський монаший устрій. З 1926 року по 1930-і роки архімандрит Іадор був намісником монастиря. Тричі був заарештований за звинуваченням у «контрреволюційній агітації» (утрете 13 липня 1938 р.). Висланий у Казахстан терміном на п'ять років. Подальша доля архімандрита Іадора невідома.

наспіву <sup>63</sup>. Як практикуючий регент і церковний композитор, він гармонізував лаврські співи, писав богослужбову музику <sup>64</sup>. Як знавець богослужбово-співацької традиції Лаври брав участь у підготовці та виданні лаврського обіходу <sup>65</sup>.

У 1916–1924 роках останнім регентом митрополичого хору був ієромонах **Феогност** (у миру – **Ніколаєнко Федір Тимофійович**, 1877 – ?). З дев'яти років (30 червня 1886 р.) Федір був прийнятий до митрополичого хору Лаври і як півчий виховувався саме в його богослужбово-співацькому лоні. У складі митрополичого хору неодноразово супроводжував митрополита до Санкт-Петербурга <sup>66</sup>. У березні 1914 року прийняв чернечий постриг. З 9 вересня того ж року – ієродиякон, з 4 червня 1920 року – ієромонах. Після часу регентства в митрополичому хорі дальша доля о. Феогноста невідома.

Вочевидь укази Священного Синоду про заборону співу по рукописних нотах стимулювали священство і братію Києво-Печерської лаври до праці з перекладення на ноти й ретельної підготовки власного Обіходу до видання. Хоча робота з писемної фіксації лаврського співу практикувалася в монастирі від-

---

<sup>63</sup>Иадор (Ткаченко), иером. История киево-печерского лаврского распева. *Русская музыкальная газета*. 1907. № 3. Стлб. 99–102.

<sup>64</sup>Скажімо, «Разбойника благоразумного» за наспівом Києво-Печерської лаври ієромонаха Іадора було опубліковано в періодичному виданні журналу «Руководство для сільських пастирів» «Церковні піснеспіви» (Київ : [Вид. ж. Руководство для сільських пастирів, типолітографія І. І. Чоколова], 1907. № 7). Піснеспіви «Чертог Твій», «Вечері Твоєя тайнія» за наспівом Києво-Печерської лаври ієром. Іадора вийшли аналогічно в «Церковних піснеспівах» пізніше (Церковні піснеспіви. Київ : [Вид. ж. Руководство для сільських пастирів, типолітографія І. І. Чоколова], 1909. Вип. 2. № 4, 5).

<sup>65</sup> Див. про це далі.

<sup>66</sup> У 1888, 1890, 1902 та в інших роках. У 1891–1892 та в 1914–1916 роках виконував крилосний послух на «подвор'ї» Києво-Печерської лаври в Санкт-Петербурзі.

давна, богослужбовий лаврський спів передавався з покоління в покоління усним шляхом<sup>67</sup>. Орієнтація на усне розспівування богослужбових текстів (по ненотованих богослужбових співочих книгах) мала глибокі духовні засади<sup>68</sup>.

У фондах НБУВ з другої чверті XVII ст. збереглися давні рукописні нотовані ірмологіони Лаври, фіксовані київською квадратною нотацією<sup>69</sup>. Незважаючи на те, що в Україні, як ві-

---

<sup>67</sup> Особливості співвідношень усної та писемної традицій Києво-Печерського монастиря розкрито у статті Н. Верхняцької. Див. Верхняцкая Н. Распев Киево-Печерской лавры: устная и письменная традиции и их взаимодействие в XIX–XX веках. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 24: Старовинна музика: сучасний погляд: Кн. 1.* Київ, 2003. С. 108–117.

<sup>68</sup> З 1670 року в Лаврі періодично друкували ненотовані Октоїхи (наступні видання – 1699, 1704, 1739, 1768, 1797 рр. ...), а з 1674 року – ненотовані Ірмологіони (1698, 1753, 1769, 1778, 1791 рр. ...), що вказує на потужну усну практику молитвоспіву.

<sup>69</sup> У бібліотеках та книгосховищах м. Києва зберігається понад п'ятдесят рукописних нотних джерел, пов'язаних із Києво-Печерським монастирем. Більшість – в Інституті рукопису НБУВ НАНУ, а також у відділі фондів Києво-Печерського історико-культурного заповідника; решта розпорошена по бібліотеках та музеях Києва (Музей книги, СД № 408, 1720-і рр.), Москви (ДБР, ф. Разумовського 95, 1701 р.; ДІМ, Син. п. 1080, 1718–1720 рр.), Санкт-Петербурга (РНБ, Осн. Q. 1. 1460, остання чверть XVIII ст.). Серед них – Ірмологіони НБУВ, ф. 301, № 350П (друга чверть XVII ст.), Феодосійської церкви (НБУВ, ДА 91Л), церкви Різдва Богородиці Дальніх Печер (НБУВ, КПЛ 36П/2; НБУВ, ф. 30, № 17), Великої Успенської церкви (НБУВ, ф. 1, № 5385 (20 рр. XVIII ст.), № 5394 (20–30-і рр. XVIII ст.), № 5396 (20–30 рр. XVIII ст.); КПІКЗ, Кн. № 2084 (1852 р.), Кн. № 2087 (1852 р.), Кн. № 855 (XIX ст.), Кн. № 879 (1854 р.), Кн. № 2874 (1854 р.), Дальніх Печер (НБУВ, ф. 30, № 20 (80-і рр. XVIII ст.)), Ближніх Печер прп. Антонія (НБУВ, ф. 1, № 5390 (кін. XVIII ст.)), просфорні Києво-Печерської лаври (НБУВ, Кир. 876п, 1775 р.), Микільського лікарняного монастиря Києво-Печерської лаври (НБУВ, ф. 1, № 5392 (20-30 рр. XVIII ст.), № 5386

домо, з 1700 року вже було започатковано практику друкованої нотної книжності, у Києво-Печерському монастирі аж до початку ХХ ст. дотримувалися рукописної традиції нотописьма.

У документальних свідченнях з історії лаврського співу описується кілька спроб упорядкування і систематизації його з метою покладення на ноти. Однією з таких, що фіксується в писемних джерелах, була робота з укладання його у рукописному Ірмологіоні великого формату 1728 року<sup>70</sup>.

Пізніше одноголосні рукописні ірмологіони в обителі створили Петро Робищук (1811) та ієродиякон Сава (1820).

Згідно з указом Святійшого Синоду від 10 грудня 1846 року «О доставлении верных списков употребляющегося в разных епархиях одноголосного и многоголосного церковного пения...» в Лаврі було створено комітет. До його скла-

---

(після 1768–70 рр. ХVІІІ ст.)). Більше того, піснеспіви Супрасльського ірмологіона кінця ХVІ ст. (НБУВ, ф. 1, № 5391), заснованого ченцями Києво-Печерського монастиря, також віддзеркалюють богослужбово-співацьку традицію Лаври. Див. про це докладніше: Прилепа О. П. *Функції музичного тексту у втіленні канонічного змісту Богородичних піснеспівів у традиції богослужбового співу Києво-Печерської лаври (за джерелами кінця ХVІ – початку ХІХ ст.)*: Кандидатська дисертація зі спеціальності 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011 рік.

<sup>70</sup>Слова дослідниці Ірини Савченко про те, що «найбільш вживані богослужбові співи КПЛ вперше були відібрані й зафіксовані в рукописному Ірмології 1728 р.» є дискусійними, оскільки збереглися й більш ранні ірмолої КПЛ – від другої чверті ХVІІ ст. Вочевидь дослідниця спирається на передмову до першого тому нотного Обіходу Києво-Печерської Успенської лаври 1910 року видання, у якій про інші рукописні нотні пам'ятки монастиря не йдеться. Див. Савченко І. В. *Богослужбовий спів Києво-Печерської лаври, особливості та послідовність його нотного запису та друку. Рукописна та книжкова спадщина України*. Київ : НБУВ, 2017. Вип. 21. С. 36. Порівняльних досліджень на предмет відображення повноти складу піснеспівів річного кола в зазначених ірмологіонах КПЛ досі не велося.



ду разом зі священноначальством входив ієромонах Модест (Карпенко) – уставник правого клиросу Великої церкви та вчитель Києво-Подільського духовного училища й наставник церковного співу Іллінської церкви прот. Мина (Жолткевич). 18 квітня 1849 року ієром. Модест доповів Духовному собору, що «поклав на ноту весь лаврський церковний спів»<sup>71</sup>. Рукописний Ірмологіон було сформовано в «особливу книгу» і в травні 1849 року відправлено Святійшому Синоду в Санкт-Петербург. Під наглядом ієромонаха Модеста (Карпенка) було виготовлено також кілька копій (за деякими версіями – 6) для собору Успіння Пресвятої Богородиці, церков Ближніх і Дальніх печер, Свято-Троїцького (Микільського) Больничного монастиря Лаври, її Голосіївської та Китаївської пустиней. У 1851–1852 роках послушником Іаннуарієм Солухою під наглядом ієромонаха Модеста до храму Успіння Богородиці був переписаний квадратною нотою Ірмологіон у двох екземплярах, що містив заповіт святителя Філарета (Амфітеатрова), архімандрита Києво-Печерського, «дотримуватися і берегти у всій цілісності без усілякої зміни у всі віки віків»<sup>72</sup> цей Ірмологіон. У ньому міститься указання по-

---

<sup>71</sup> Шамаєва К. З музичного побуту Києво-Печерської лаври. *Київська старовина*. 1992. № 2. С. 79.

<sup>72</sup> «Божиею милостию смиренный Филарет, Митрополит Киевский и Галицкий, Киево-Печерской Лавры Священно-Архимандрит. Установленное с древних времен преподобными отцами во святой великой чудотворной Киево-Печерской Лавре пение, содержащееся в сем Ирмологии, именем Господа и Бога и Спасителя нашего Иисуса Христа и Пресвятыя Преподобныя Девы Богородицы и преподобных отец наших Антония и Феодосия и прочих чудотворцев Печерских, завещаю соблюдать и хранить во всей целости без всякого изменения во все роды родов во славу Святыя, Единосущныя, Животворящия и Нераздельныя Троицы Отца и Сына и Святаго Духа. Аминь. В лето от Р. Х. 1852, месяца марта 18 дня». Ірмологіон 1852 р. НКПЗ. № 2084.

чергового двохголосного співу (тенор–бас) з хором посеред церкви піснеспіву «Да исправится молитва моя» на вечірні Чотиридесятниці <sup>73</sup>, кондака «О Всепетая Мати» похвальної суботи <sup>74</sup>, а також двоголосного співу світильна Великого четверга «Разбойника благоразумного»<sup>75</sup>.

Згідно з науковими дослідженнями Олени Шевчук у ХІХ ст. деякі лаврські ірмологіони демонструють, порівняно з давнішими українськими ірмологіонами, більш деталізований запис служб. В окремих примірниках було значно розширено обсяг занотованого репертуару в початковому розділі (обіход), у якому, відповідно до порядку служб, зафіксували піснеспіви з найпростішими силабічними наспівами. Загалом їх фіксували в збірниках вкрай рідко, оскільки вони побутували в усному переданні («Сподоби, Господи», «Отче наш», ектенії дякона та ін.). Деталізований запис всенощної та літургії в одноголосних лаврських ірмологіонах виявив їх значну насиченість піснеспівами силабічного складу (його паралелі в осмогласі – тропарний, ірмологічний стилі). Разом з тим їх порівняння з версіями силабічних наспівів ХVІІ–ХVІІІ ст. (крім згаданих вище, також «Світе тихий», «Нині отпускаєши», «Єдинородний Сине») доводить, що в лаврських ірмолоях другої половини ХІХ ст. їх рельєфні силабічні наспіви підлягли значному спрощенню, набуваючи вигляду псалмодійної рецитації на одному-двох звуках. Рецитаційні ділянки виникли і в середині поетико-музичних рядків у мелодично розвинених піснеспівах (Херувимська пісня). «Вирівняння» мелодичної лінії можна гіпотетично пояснити (почасти) поширенням багатоголосної практики виконання, у результаті якої найпростіші зразки являли собою повторення одного-двох акордів, усередині яких мелодичний рух голосів був мінімальним. Ретельний запис лаврської служби, здійснений

---

<sup>73</sup> КПКЗ. Кн. 2084. Арк. слз–сли.

<sup>74</sup> Там само. Арк. смг.

<sup>75</sup> Там само. Арк. сна–снв.

ченцями як послух, визначив у другій половині XIX ст. тенденцію до повноти її відображення в ірмологіонах, що можна вважати, імовірно, етапом підготовки до укладання й видання багатоголосного Обіходу киево-печерського розспіву (повного складу) на початку XX ст.<sup>76</sup>

На початку 70-х років XIX ст. записом наспівів від старих лаврських молитвеників займався також Яків Калішевський. Відомо, що його перекладення для 3–4-голосного хору видані не були. Пізніше записами лаврських наспівів Я. Калішевського скористався Леонід Малашкін. За свідченнями священника Михайла Лісціна, останній гармонізував наспіви, не згадуючи імені Я. Калішевського<sup>77</sup>.

У 1865–1873 роках під керівництвом еклезіарха, архімандрита Валентина був створений новий, повніший за попередні рукописні, нотний рукописний Обіход, записаний круглою італійською нотою у двох екземплярах, для кожного клиросу відповідно. Над ним працювали регент Олександр Семенович Фатеев та послушник Євфимій Жарков. У передмові до наступного видання Обіходу початку XX ст. зазначається, що лаврський наспів Обіходу 1865–1873 років «викладений достеменно у тому виді, який він отримав в половині минулого століття [тобто середини XVIII ст. – О. П.] і в якому він уже незмінно зберігається донині»<sup>78</sup>. Досі немає достовірних даних про збереженість і місцезнаходження цього Обіходу.

---

<sup>76</sup> Про запис обіходних циклів та силабічні наспіви йшлося в доповіді: Шевчук О. Ю. Фіксація літургійного циклу: слово vs наспів. *Міжн. конф. Musica Moderna: XV–XXI*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського. 2017. 21 квітня.

<sup>77</sup> Лисицын М., свящ. Я. С. Калишевский и его хор. *Музыка и пение*. 1903. № 3. С. 1. Ця інформація потребує наукового підтвердження.

<sup>78</sup> Предисловие. Нотный Обиход Киево-Печерской Успенской Лавры. Ч. I : Всенощное Бдение. Партитура. Киев : Тип. Киево-Печерской Успенской Лавры, 1910. С. II.

Першим (найдавнішим збереженим) лаврським друкованим нотним виданням став датований 9 лютого 1896 року «Чин молебного пения Успению Пресвятыя Богородицы с Акафистом». Це чинопослідування молебня Успінню Богоматері – головного храмового празника монастиря <sup>79</sup>. Його видання відбувалося в річищі традиційних для типографії Києво-Печерської лаври ХІХ ст. видань «Послідувань молебных піній» (попередні видання 1802, 1843, 1877). Такі «Послідування» містили богослужбові тексти найрізноманітніших требів церковного року, серед яких, скажімо, «Молебное пініє на час пагубого повітря і смертоносної зарази», «Чин благословіння на мандрі» тощо.

Питання важливості писемної фіксації й видання тамтешньої багатоголосної богослужбово-співацької практики в її повноті й особливостях функціонування в останнє п'ятнадцятиліття ХІХ ст. та початок ХХ ст. постало особливо гостро. У результаті Києво-Печерський наспів у багатоголосній формі був опублікований у двох версіях: виданнях, підготовлених Леонідом Малашкіним у 1887–1888 роках, та виданнях спеціальної Лаврської комісії 1910–1915 років.

Від початку ХХ ст. у Лаврі з благословення намісника митрополита Антонія (Петрушевського) та митрополи-

---

<sup>79</sup>Як зазначила І. Савченко, «Нотні додатки співів свята у вигляді хорової партитури (Тенор 1-й, Тенор 2-й, Бас) розташовані наприкінці книги, на арк. 61–81. Кожна партія написана на окремому нотному рядку. Партії тенорів викладені в ключі «до» (теноровому), баса – «фа» (басовому). Нотний текст надрукований круглою (італійською) нотою, без тактових рис. Книга святково оздоблена – із золоченим обрізом, численними ілюстраціями (іконами-клеймами, орнаментованими заставками), кожна сторінка обрамлена рамкою зі складним багатобарвним рослинно-графічним орнаментом». Цитата за: Савченко І. В. Богослужбовий спів Києво-Печерської лаври, особливості та послідовність його нотного запису та друку. *Рукописна та книжкова спадщина України*. Київ : НБУВ, 2017. Вип. 21. С. 38.

та Київського і Галицького Флавіана здійснюється копітка й нелегка робота з підготовки до видання повного нотного Обиходу Києво-Печерської лаври в багатоголосному викладі – у формі гармонізацій наспівів.

У 1905 році за наказом Духовного Собору спеціально організованій комісії з лаврських знавців богослужбового співу на чолі з еклезіархом архімандритом Назарієм (Бліновим) доручили перевірити й звірити вживані на клиросах Великої Церкви нотні книги з Обиходом 1865–1873 років, що вважався на той час останнім і найповнішим повним записом мелодій лаврського наспіву, порівняно з першопочатково записаними перекладами, а також із дійсним виконанням співу в монастирі. До роботи були також залучені Ірмологіон 1851 року та рукописні зошити голосових партій, що практикувалися на клиросах. Серед важливих завдань комісії було «встановити точну редакцію наспіву і його гармонізації; заповнити існуючі переклади лаврського співу в гармонічному виді тими піснеспівами, які ще не були записані, та підготувати виконаний і доповнений Обиход для друку»<sup>80</sup>. Комісія складалася з регента Лаврського митрополічного хору ієромонаха Іадора (Ткаченка), уставників Великої церкви ієромонаха Феодорита і Флавіана (Приходька, згодом – ігумена), підуставників ієромонахів Прокла та Йоасафа, викладача Київської духовної семінарії В. Г. Петрушевського<sup>81</sup>.

Під час роботи над публікацією нотного Обиходу Києво-Печерської лаври «були враховані, проаналізовані і зафіксовані (покладені на ноти за голосами) особливості чинної практики лаврського хорového співу»<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> Нотный Обиход. Киев, 1910. Ч. 1. С. III.

<sup>81</sup> Нотный Обиход Киево-Печерской Успенской Лавры. Ч. 3 : Дванадцятьє празники. Партитура. Киев : Тип. Киево-Печерской Успенской Лавры, 1913. С. I.

<sup>82</sup>Савченко І. Богослужбовий спів Києво-Печерської лаври, особливості та послідовність його нотного запису та друку. *Рукописна та книжкова спадщина України*. Київ : НБУВ, 2017. Вип. 21. С. 39.

Видання очолював наступний намісник Лаври, архімандрит Амвросій (Булгаков)<sup>83</sup>. Протягом 1910-х років у типографії Києво-Печерської лаври було видано чотири частини Обіходу: Всенічна, Літургія, Дванадесяті свята й Пісна Тріодь. П'ята частина – Цвітна Тріодь – до 1918 року не вийшла<sup>84</sup>. У кінці 1910 року без погодження з митрополитом Київським і Галицьким та Святійшим Синодом о. Флавіан (Приходько) дав згоду власникові київського музичного магазину Г. Іїдржишеку та двом представникам іноземних фірм записати найкращі лаврські співи. Запис проходив у келії о. Флавіана, де під його особистим управлінням упродовж двох тижнів хористи виконали 68 вибраних лаврських співів. Це був перший в історії країни грамофонний запис богослужбового монашого співу, прореklamований у каталозі платівок товариством «Екстрафон». Указом Святішого Синоду від 19 листопада / грудня (?) 1911 року цей перелік вилучили з каталога, заборонили продаж платівок і наступний запис богослужбових співів у виконанні церковнослужителів. 30 грудня о. Флавіана звільнили з посади уставника. На засіданні Собору Лаври о. Флавіану висловили догану за те, що без благословення священноначалія здійснив запис піснеспівів Лаври, і перевели на чергове богослужіння в Китаївську пустинь<sup>85</sup>. Новим уставником пра-

---

<sup>83</sup> У 1909–1917 роках.

<sup>84</sup> Чотири частини були перевидані репринтно видавництвом «Живоносный источник» у 2000-х роках.

<sup>85</sup> За клопотання архімандрита Амвросія з жовтня 1912 року о. Флавіан повернувся на Ближні печери Лаври. З вересня 1914 року по грудень 1918 року служив священником польового шпиталю № 98 42-ї піхотної дивізії, де влаштував похідну церкву та організував церковний хор. З 23 грудня 1918 року – ігумен, з травня 1922 року – архімандрит. У 1920–1922 роках служив священником сільських парафій с. Радьковка Прилуцького повіту та с. Попівка Пирятинського повіту Полтавської губернії. З березня 1924 року о. Флавіан був духівником прихожан Києво-Печерської лаври. Заарештований 1933 року. Подальша доля архімандрита Флавіана невідома.

вого клиросу став **ієромонах Феодорит** <sup>86</sup>. З 1918 року до квітня 1920 року о. Флавіан знову був уставником собору Успіння Пресвятої Богородиці Лаври. З квітня 1920 року через тривалу відсутність у Лаврі о. Флавіана зняли з посади уставника й на його місце призначили **ієромонаха Валерія (Устименка)** <sup>87</sup>, майбутнього намісника монастиря <sup>88</sup>. (Див. вклейку, с. VI).

Відомо, що до цього «флавіанівського» видання ставлення братії не було однозначним, оскільки гармонізація наспівів у ньому часто «зглажена» під загальні закономірності хорової гармонії того часу й не зовсім відповідає лаврській традиції багатоголосного співу <sup>89</sup>. Натомість Обіход Л. Малашкіна 1887–1888 років, згідно зі словами знавця тогочасної киево-печерської співацької традиції архимандрита Спиридона (Лукича) <sup>90</sup>, братія поважала більше: у ньому найбільш правильно й близько до монашої традиції викладені як сама мелодія киево-печерського наспіву, так і принципи її гармонічного викладу <sup>91</sup>.

---

<sup>86</sup> Шнуренко Р. Братский хор Святой Успенской Киево-Печерской Лавры под управлением архимандрита Флавиана (Приходько). *Записи старинных церковных хоров. Из архивного собрания Киево-Печерской Лавры*. Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра, 2011. С. 4.

<sup>87</sup> Майбутній схиархимандрит Валерій народився 20 січня 1866 року в м. Лубни Полтавської губернії в сім'ї міщанина.

<sup>88</sup> Шнуренко Р. Братский хор Святой Успенской Киево-Печерской Лавры под управлением архимандрита Флавиана (Приходько). С. 5.

<sup>89</sup> Болгарський Д. Киево-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури.

<sup>90</sup> Архимандрит Спиридон (Лукич). Богослужебные заметки. Машинопис.

<sup>91</sup> Болгарський Д. Киево-Печерський розспів як церковно-співочий феномен української культури; Костюк Н. Богослужбовий спів Киево-Печерської лаври (XIX – перші десятиліття XX ст.): особливості функціонування традиції. *Слов'янський світ*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2013. Вип. 11. С. 62–85.

Тому важливими з т. зв. збереження й писемної фіксації богослужбової співацької традиції монастиря є перекладення Всенічної і Літургії за наспівами Києво-Печерської лаври, а також видання Круга церковних піснеспівів за наспівом Києво-Печерської лаври Леоніда Малашкіна, які віддзеркалювали богослужбову усну традицію досліджуваного періоду.

У 1885 році в додатках до № 23 «Руководства для сільських пастирів» вийшли друком Всенічна й Літургія Лаврського наспіву, які стали предметом особливої уваги Л. Малашкіна, бо, як зазначалось у тексті, відповідали тогочасній традиції монашого співу. У порівняннях сучасного наспіву з видання «Руководства» з давнім, що містився в «старовинному манускрипті», Л. Малашкін дійшов висновку про «деякі зміни» в сучасному наспіві, а саме «уведений хроматизм і дещо скорочено з довгих музичних рядків»<sup>92</sup>. (Див. вклейку, с. VI).

У своїх перекладеннях Л. Малашкін з великим пієтетом поставився до лаврських наспівів. Він зберіг принципи гармонізації наспіву, усталені на клиросах Великої лаврської церкви й здійснювані співаками усним переданням. Про особливості багатоголосного виконання канонічного наспіву дізнаємося з передмови до видання Всенічної 1910 року. Зокрема, усна традиція гармонізації лаврського наспіву передбачала такий голосовий склад: «Основна мелодія знаходилася завжди у другому тенорі; перший тенор іде паралельно з другим тенором на терцію вище; бас рухається в октаву другого тенора, пристосовуючись до головних ступенів звукояду; до цих трьох голосів приєднується альт, замінюваний

---

<sup>92</sup>Малашкин Л. Несколько слов об гармонизации Литургии и Всенощного Бдения по напеву Киево-Печерской Лавры. *Всенощное Бдение для мужского или смешанного хора, 2-х теноров и 3-х басов или с добавлением дисканта и альты (дискант в унисон с 2-м тенором и альт с 1-м тенором)*. Переложение Л. Д. Малашкина, ор. 42. Издание журнала «Руководство для сельских пастырей». Киев, 1887. С. 2.



іноді першим басом»<sup>93</sup>. У процесі співу фактично відбувалося посилення лінії канонічного наспіву, розширення його звукового простору й тембральне ущільнення, наприклад, як у співі на «Господи воззвах» 1-го гласу <sup>94</sup>:

Музична партитура для голосу та фортепіано. Верхня частина містить вокальну лінію з нотами та літерами українського тексту: «Да ис-пра-ви-т-ся мо-ли-тва мо-я, яко кадило предь То-бо-ю: воз-д-ь-я-ні-е ру-ку мо-є-ю, жер-тва ве-чер-ня-я у-слы-ши мя Гос-по-ди.» Нижня частина містить фортепіанне супроводження з акордами та ритмічними знаками.

Підхід Л. Малашкіна базувався на ставленні до співацької традиції Лаври як до святині: «Зі своєї сторони я не дозволив собі робити ніяких змін стосовно мелодії й тільки відновив (восстановил) старовинний поділ нот, утримавши навіть стрій гармонізації лаврського наспіву з усіма його хроматизмами, паралельними квінтами й октавами, заключними напівкаденціями і повними каденціями, розклавши його чотири однорідні голоси. <...> Тенори написані в скрипковому ключі, щоб можливо було виконувати і зміша-

<sup>93</sup> Предисловие. Нотный Обиход Киево-Печерской Успенской Лавры. Ч. I : Всенощное Бдение. Партитура. Киев : Тип. Киево-Печерской Успенской Лавры, 1910. С. II.

<sup>94</sup> Малашкин Л. Всенощное Бдение для мужского или смешанного хора, 2-х теноров и 3-х басов или с добавлением дисканта и альты (дискант в унисон с 2-м тенором и альт с 1-м тенором). Переложение Л. Д. Малашкина, ор. 42. *Издание журнала «Руководство для сельских пастырей»*. Киев, 1887. «Господи воззвах». 1 глас: «Да исправится молитва моя». С. 10.

ним хором, тобто 2-й тенор в унісон із 1-м дискантом, а альт із 1-м тенором»<sup>95</sup>.

Яскравим прикладом стилістики лаврського наспіву, з типовим рухом паралельними тризвуками, доволі експресивним звучанням із переченнями голосів, є величний початок Всенічної «Господи Боже мой, возвеличился еси зело» в перекладенні Л. Малашкіна:

Хоръ  
2 Тенора  
Гос-по-ди Бо-же мой воз-ве-ли-чыл-ся е-си зь-ло, воз-ве-ли-чыл-ся е-си зь-ло,  
3 Баса  
воз-ве-ли-чыл-ся е-си зь-ло.

Спільність ідеї мелодичного руху голосів, певна їх «сборність», у піснеспіві покликана законом розгортання канонічного наспіву. Голоси єдині у своєму русі. Принцип лінійного розгортання, що йде від монодії, зберігається та є домінантним.

Як зазначив Л. Малашкін, «заклучні каденції скопійовані, а тому іноді з 4-голосної гармонії впадають у 3-голосну»<sup>96</sup>,

<sup>95</sup>Малашкін Л. Несколько слов об гармонизации Литургии и Всенощного Бдения по напеву Киево-Печерской Лавры. *Всенощное Бдение для мужского или смешанного хора, 2-х теноров и 3-х басов или с добавлением дисканта и альты (дискант в унисон с 2-м тенором и альт с 1-м тенором)*. Переложение Л. Д. Малашкина, ор. 42. Издание журнала «Руководство для сельских пастырей». Киев, 1887. С. 2.

<sup>96</sup> Там само.

тобто збережені в таких формах, які практикували співати на клиросах.

У партитурі Всенічної Л. Малашкін уміщував сучасні й давніші варіанти наспівів. Останні позначав дрібнішим шрифтом. Скажімо, у піснеспіві «Блажен муж» на «Аллилуйя»:

Блаженъ мужъ

1 альта и 2 тенора  
или 3 тенора Хоръ

Уставщикъ одинъ

И-же не и-де на со-вѣтъ, на со-вѣтъ не-че-сти-выхъ, не-че-сти-выхъ

Бла-женъ мужъ. Ал-ли-луй-а.

The image shows a musical score for the hymn 'Блаженъ мужъ' (Blessed man). It consists of two staves. The top staff is for a choir (Хоръ) with parts for 1 alto and 2 tenors, or 3 tenors. The bottom staff is for a soloist (Уставщикъ одинъ). The lyrics are written below the staves. The score includes a melodic line for the soloist and a complex harmonic accompaniment for the choir.

У коментарях до них розкривав власні пріоритети розуміння співацької традиції: «Дрібний шрифт є старовинний спів і найбільш вірний / правильний»<sup>97</sup>.

Порівняння гармонізації Л. Малашкіна з редакцією киево-печерського наспіву Обіходу архім. Флавіана дає змогу виявити низку особливостей і закономірностей, що дозволяють охарактеризувати обидві редакції киево-печерського багатоголосся.

Гармонізації Л. Малашкіна зберігають примат монодії, чим зумовлюється змістова спільність – синхронність, спільновекторність руху голосів. Наприклад, у Богородичні на стиховні 8-го гласу бас дублює основну мелодію:

Гласъ VIII

Без - не-вѣст - на-я... Дѣ - во я-же Бо - га не-из-ре-чен - но за чен - ши... пло - ті - ю,

The image shows a musical score for 'Гласъ VIII' (Tone VIII). It consists of two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the bass line. The lyrics are written below the staves. The bass line is a direct duplication of the melody, illustrating the 'bass doubling' mentioned in the text.

<sup>97</sup> Ремарка до «Да исчезнут грешници» на Всенічній. С. 4.

У гармонізаціях Обіходу арх. Флавіана спостерігаємо відособлення лінії басу від спільної ідеї руху верхніх голосів, зумовленої розгортанням канонічної мелодії. Басова партія набуває значення функційної гармонічної опори. Від цього її рух втрачає змістову спільність із канонічним наспівом і мелодичну красу, набуває певною мірою контрапунктично-го значення:

Музична партитура першого системного фрагмента. Верхня частина містить партію сопрано з літерами української мови: "Без - не - в'іст - на - а Дь - во, я - же Бó - га не - из - ре -". Нижня частина містить партію басу. Обидві частини написані в тональності Б-бемоль мажор і 4/4 ритмі.

Дослідники у викладі киево-печерського багатоголосся Обіходу арх. Флавіана відмічають впливи й запозичення фактури канту.

Оригінальність баса як функційної опори, розвинена на гармонічних началах, призводить до коливань щільності музичної тканини: протилежний рух баса й верхніх голосів розширює звуковий простір фрагмента піснеспіву й, навпаки, зустрічний рух його звукує. Це можна спостерігати в Догматику 1-го гласу Обіходу арх. Флавіана (див. «и царствіє»):

Музична партитура другого системного фрагмента. Верхня частина містить партію сопрано з літерами української мови: "мір҃ь - вве - дє, й цар - стві - е ѿ - вєр - зе.". Нижня частина містить партію басу. Обидві частини написані в тональності Б-бемоль мажор і 4/4 ритмі.

У аналогічному фрагменті Догматика 1-го гласу Л. Малашкіна бачимо потовщення столпового наспіву через октавний унісон (бас-тенор) та терцієву втору у верхній парі голосів у єдиному векторі їх руху, що перемежується делікатним вкрапленням кадансових зворотів гармонічного типу.

Особливого значення мають каденції, в яких новітня гармонічна система, порівняно з давньою монодійною, проявляє себе яскравіше, ніби виходячи на передній план. У мінорних кадансах Л. Малашкін уникає домінантсептакордових вертикалей, надаючи перевагу тризвучним акордам. Скажімо, як у вищенаведеному «Господи Боже мой» (див. приклад 2). Якщо закономірності голосоведення поспівки в канонічній мелодії «потребують» як наслідок  $D_7$  у вертикалі, то зазвичай у Л. Малашкіна  $D_7$  застосовується без VII гармонічного ступеня. Наприклад, у завершенні «Господи воззвах» 1-го гласу (див. «воскресеніє»):

Уникання VII гармонічного ступеня в  $D_7$  стає стильовою рисою перекладень киево-печерського наспіву в Л. Малашкіна. Натомість у редакції Обіходу Флавіана бачимо повний  $D_7$ :

я - ко е - динь е - сї яв - лей въ мі - рѣ вос - кре - се - ні - е.

Увиразнення важливих змістових моментів у піснеспіві в редакції арх. Флавіана можна спостерігати за допомогою власне гармонічних засобів. Наприклад, кульмінаційне «Солнце» в Догматику 2-го гласу, звучання якого посилюється потовщенням 4-голосної фактури 6-голосною:

пра - - - - ве - дно - е воз - сі - а Солн - це:

У редакції Л. Малашкіна закон максимального збереження гласових мелоформул канонічного наспіву в умовах багатоголосної фактури «диктує» логіку розвитку й руху мелодики в кожному голосі. Хоча в кадансі на «Солнце» із 4-5-голосної співоча тканина також потовщується до 6-голосся.

пра - - - - ве - дно - е воз - сі - я - - - солн - це;

З цього прикладу також видно, що монодійне першоджерело в Л. Малашкіна й арх. Флавіана тотожне, але не ідентичне.

Іноді Л. Малашкін все ж таки припускається певних «вольностей». Введення хроматизму в канонічний наспів руйнує інтонаційну цілісність гласової поспівки *пригласка* в

фрагменті «Сина Божія» Богородичного на стиховні 3-го гласу. Як бачимо, таке нововведення зумовлене особливістю гармонізації – відхиленням у ре мінор:

Музична партитура для голосу та фортепіано. Тональність: ре мінор. Ритм: 4/4. Лірика: за - ча - ла е - си Сы - на Бо - жі - я.

Натомість в Обіході архім. Флавіана гармонізація «Сина Божія» зберігає традиційну багатоголову мелодичну форму *пригласки*:

Музична партитура для голосу та фортепіано. Тональність: ре мажор. Ритм: 4/4. Лірика: за - ча - ла Є - сь Сы - на Бо - жі - А,

Порівняння редакцій киево-печерського багатоголосся з монодійною традицією, зафіксованою в нотолінійних ірмологіонах, дає підстави стверджувати, що принципи варіювання мелодичних формул в столповому наспіві гласових піснеспівів (відповідно основна мелодія в 2-му тенорі) киево-печерського багатоголосся обох редакцій цілком традиційні для українсько-білоруського стовбура монодії й віддзеркалюють розмаїття варіантних версій гласових мелоформул, а також, відповідно, стилістичні особливості наспіву попередніх історичних періодів. Показовим у цьому сенсі є фрагмент «вочеловечитися благоволивий Бог» з Догматика 4-го гласу. У столпових (монодійних) версіях Догматика «вочеловечитися благоволивий Бог» розспівується традиційно поспівкою *дряби повні*, у незначних мелодичних варіантах. Це можна споглядати в нотолінійних ірмологіонах від кінця XVI по XIX ст. Аналогічні мелодичні варіанти поспівки *дряби пов-*

ні виявляємо в редакціях киево-печерського багатоголосся Л. Малашкіна й арх. Флавіана (див. розспів на «благоволивий»):

Музична партитура для двох голосів (сопрано та альт/тенор). Текст: безъ от-ца... изъ Те-бе во-че-ло-вѣ-чи-ти-ся бла-го-во-ли-вий Богъ.

В Обіході арх. Флавіана:

Музична партитура для двох голосів (сопрано та альт/тенор). Текст: во-че-ло-вѣ-чи-ти-ся бла-го-во-ли-вий Богъ.

Гармонізації та переклади піснеспівів киево-печерського наспіву у XIX – початку XX ст. створювали й церковні композитори Григорій Федорович Львовський <sup>98</sup>, ієромонах Парфеній (Дев'ятін) <sup>99</sup>, Олександр Семенович

<sup>98</sup> Львовский Г. «Апостоли от конец»: Киево-печерского распева. *Львовский Г. Ф. Духовно-музыкальные переложения с древних распевов и сочинения.* Санкт-Петербург, 1888. № 33.

<sup>99</sup> Парфений (Девятин), иером. Собрание переложений по напеву Киево-Печерской лавры. Москва : В. Гроссе, 1892. У цьому збірнику: Литургия св. Иоанна Златоуста; «Покой, Спасе наш»; Тропарь; Акафист Успению; Панихида и погребение; Всенощное бдение; «Милость мира», Стихира Кресту, «Ныне силы», «Вкусите и видите», «Благословлю Господа»; Задостойники; «На реках Вавилонских», «Покаяния отверзи»; Литургия Преждеосвященных Даров. Парфений (Девятин), иером. Всенощное бдение по напеву Киево-Печерской лавры. Санкт-Петербург, 1897; Парфений (Девятин), иером. Печерская херувимская. Москва : Юргенсон, б. г.



Фатеев <sup>100</sup>, Василь Дмитрович Беневський <sup>101</sup>, Микола Іванович Компанейський <sup>102</sup>, Василь Григорович Петрушевський, І. І. Смирнов <sup>103</sup>, ієромонах Нафанаїл (Бачкало) <sup>104</sup> та ін. Найбільшу кількість їх було опубліковано в останньому п'ятнадцятилітті ХІХ – на початку ХХ ст. в Москві

---

<sup>100</sup> Фатеев А. С. «Благослови, душе моя, Господа», «Блажен муж», «Ныне отпускаеши», Херувимская песнь: из Обихода Киево-Печерской лавры. *Фатеев А. С. Сборник духовно-музыкальных сочинений*. Санкт-Петербург : В. Бессель, 1890. № 1, 2, 4, 6.

<sup>101</sup> Беневский В. Д. Херувимская песнь (№ 6): Киевского лаврского распева. *Беневский В. Д. Духовно-музыкальные сочинения: Для смеш. хора*. Москва : Юргенсон, 1896. № 20.

<sup>102</sup> Компанейский Н. И. Херувимская песнь (№ 2): Киево-Печерского расп. Москва : Юргенсон, 1900; Компанейский Н. И. Многолетие: напева Киево-Печерской лавры. *Сборник духовно-музыкальных произведений / сост. В. Г. Петрушевский*. Москва [изд. ж. РукСП, литогр. В. Гроссе], 1901. № 14; Компанейский Н. И. «Блажен муж», Прокимны вечерни (дневные), Полиелей, Славословие великое (Киево-Печерской лавры). *Церковно-певческий сборник*. Санкт-Петербург, 1903. Т. 1. Отд. 1. № 8, 26, 45, 66.

<sup>103</sup> Смирнов И. И. «Во царствии Твоем», «Святыи Боже», Прокимны: Гласы 1–8, «Аллилуия»: Гласы 1–8: (Киево-Печерской лавры). *Церковно-певческий сборник*. Санкт-Петербург, 1904. Т. 2. Ч. 1. № 15, 35, 48, 55; Смирнов И. И. «Чертог Твой», «Вечери Твоя тайныя» (Киево-Печерской лавры). *Церковно-певческий сборник*. Санкт-Петербург, 1904. Т. 3. Ч. 2. № 41, 83; Смирнов И. И. «Разбойника благоразумного»: (Киево-Печерской лавры). *Церковно-певческий сборник*. Санкт-Петербург, 1904. Т. 3. Ч. 2. № 109; Смирнов И. И. «Един Свят»: Киево-Печерской лавры. *Церковно-певческий сборник*. 1911. Т. 2. Ч. 2. № 77.

<sup>104</sup> Нафанаил (Бачкало), ієром. Херувимская песнь: Киево-Печерская: Для 4-голосных однородных муж. и жен. хоров. Москва, 1911; Нафанаил (Бачкало), ієром. «На реках Вавилонских»: (Киевской лавры). Нафанаил (Бачкало), ієром. Духовно-музыкальные сочинения и переложения. Москва : [изд. авт.], 1912. № 21.

та Петербурзі. Суттєву частку їх творів під рубрикою «Церковні піснеспіви» надрукувало видавництво журналу «Руководство для сільських пастирів»<sup>105</sup> у Києві. Авторські гармонізації киево-печерського наспіву також увійшли в богослужбову практику<sup>106</sup>.

Усе це вказує на потужний вплив богослужбового співу Києво-Печерської лаври на церковно-музичну творчість і богослужбові осередки тодішньої Російської імперії, про що в різні часи збереглося чимало свідчень. Скажімо, в одному зі списків життя прп. Сергія Радонезького йдеться про те, що у створеній ним обителі преподобний започаткував устав і взяв обіход Києво-Печерської лаври. У теперішній Глинській пустині (с. Соснівка Глухівського р-ну Сумської обл.), відродженій київськими монахами, на богослужіннях практикуються як традиційні старі наспіви Глинської пустині, так і обіходні Києво-Печерської лаври<sup>107</sup>. Розпорошеність монахів, у т.ч. регентів і півчих, після закриття Лаври по храмах Києва, церквах різних міст і сіл України, а також храмах Росії, сприяла неабиякому поширенню киево-печерського наспіву. Останній посів особливе місце в богослужбовій традиції співу Москви: піснеспіви киево-печерського наспіву виконували святкову функцію на службах.

Революційні події 1917 року докорінно змінили умови існування християнства на теренах тодішньої Російської імпе-

---

<sup>105</sup> Петрушевский В. Г. «В молитвах неусыпающую»: (Напева Киево-Печерской лавры). *Церковные песнопения*. Киев : [Изд. ж. РукСП, типолитогр. И. И. Чоколова], 1907. Вып. 1. № 1; Вишне-вский А. И. Херувимская песнь: (Сокр. напева Киево-Печерской Лавры). *Церковные песнопения*. Киев : [Изд. ж. РукСП, типолитогр. И. И. Чоколова], 1907. № 3.

<sup>106</sup> Ступінь активності використання їх на службах потребує окремого дослідження.

<sup>107</sup> Архімандрит Спиридон (Письменный). Роль Києво-Печерського розспіву в сучасному богослужбовому співі. Рукопис.

рії, України зокрема. У новому суспільстві 1920-х років вони «не були й могли бути сприятливими, адже в доктринах побудови «пролетарської культури» формувалося відверто негативне ставлення до релігії і всього, що з нею пов'язано»<sup>108</sup>.

Кієво-Печерська лавра опинилася в центрі тогочасних трагічних подій. Відчутні зміни у звичному монастирському житті відбулися вже в 1918 році, коли в монастирі зменшилася кількість богослужінь. У ході воєнних конфліктів монастир і його Голосіївська й Китаївська пустині кілька разів потрапляли під обстріли та бандитські напади<sup>109</sup>.

3-поміж насельників монастиря, яких згодом буде заарештовано, розстріляно в тюрмах чи заслано у виправні табори першими були лаврські священноархімандрити, митрополити Володимир (Богоявленський) та Антоній (Храповицький). Особливо трагічним для братії став 1918 рік, коли було жорстко вбито митрополита Володимира (Богоявленського)<sup>110</sup>. У цей час у монастирі серед лаврської братії поширилося звернення, яке закінчувалося словами: «Ми мусимо, отці й братіє, бути готовими до сповідництва й мучеництва»<sup>111</sup>. Форма буття насельників монастиря, пов'язана з мучеництвом, тривала довгі роки.

---

<sup>108</sup> Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : Автограф, 2005. С. 119.

<sup>109</sup> Прилепа О. П. Носії богослужбових співацьких традицій Кієво-Печерської лаври у часи гонінь (перша половина ХХ ст.). *Українська музика: історичний, теоретичний та культурологічний дискурси : колективна монографія* / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2019. С. 96–134.

<sup>110</sup> Церква мучеників: гоніння на віру та Церкву у ХХ столітті: матеріали Міжнародної наукової конференції (Київ, 6–7 лютого 2020 р.) / упоряд. С. В. Шумило ; відп. ред. прот. В. Савельєв. Київ : Видавничий відділ Української православної церкви, 2020. 616 с.

<sup>111</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии. С. 21.

29 вересня 1926 року Всеукраїнський центральний виконавчий комітет та Рада Народних Комісарів УРСР прийняли постанову «Про призначання бувшої Києво-Печерської лаври історико-культурним державним заповідником і перетворенні її у Всеукраїнське музейне містечко».

В останні перед остаточним закриттям Києво-Печерської лаври дні обидва великі хори обителі – Великоцерковний і митрополичий – розпалися.

Коли перестав існувати митрополичий хор, силами прихожан було організовано «любительський» колектив, у якому брали участь і жінки. У братії це викликало невдоволення, оскільки поява на клиросі монастирського храму жінок порушувала устав і звичаї монастиря <sup>112</sup>.

Основна частина братії перейшла служити в печерські приходські церкви – прп. Феодосія Печерського, Св. Ольги, Воскресіння Христового. У церкві Св. Ольги було організовано великий і згуртований приход. Сюди перейшов і хор у складі 25–30 клирошан. Послух священника і регента церкви Св. Ольги на Печерську в 1925–1933 роках ніс майбутній схиархімандрит **Валерій (у миру – Василій Авксентійович Устименко)**. Майже все його чернече життя було пов'язане з уставним богослужбовим співом Києво-Печерської лаври. За період 1896–1913 років він ніс послух клиросного півчого Великої церкви, Дальніх печер, Китаївської пустині. 23 жовтня 1913 року був удостоєний призначення уставником лівого клиросу Великої церкви. Після рукоположення о. Валерія в сан ієродиякона (7 червня 1915 р.) послух служителя у Великій церкві поєднував із клиросним <sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Проф. И. Н. Никодимов. Воспоминание о Киево-Печерской Лавре (1918–1943 гг.). С. 61–62.

<sup>113</sup> За час служби уставником церкви подвор'я Києво-Печерської Лаври Петрограда (1916–1918) о. Валерій до церкви подвор'я передав 19 нотних зошитів власної праці. Відомості за: Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии. С. 117.

Перебуваючи вже в сані ієромонаха (з 1 вересня 1919 р.), за монастирськими свідченнями, з 1920 року по вересень 1924 року о. Валерій служив уставником правого клиросу Великої церкви. Послух священника й регента церкви Св. Ольги на Печерську о. Валерій ніс у 1925–1933 роках <sup>114</sup>. За спогадами І. Никодимова, у церкві Св. Ольги «намагалися підтримувати лаврські традиції, здійснювали щоденні служби, співали на два клироси з канонархами»<sup>115</sup>.

У Китаївському чоловічому монастирі (до закриття 1933 р.) також проводилися служби за Лаврським уставом киево-печерським наспівом.

Отже, перше двадцятиліття ХХ ст. для історії розвитку богослужбово-співацької культури Наддніпрянської України стало певною мірою кульмінаційним, а з погляду писемної фіксації повноти наспівів киево-печерської традиції – навіть вершинним. Зберігшись у писемних формах – нотних виданнях Обіходу, та усно в пам'яті його безпосередніх носіїв (архім. Спиридон (Лукич) та ін.), уставний спів знову відродився після завершення радянської доби.

---

<sup>114</sup> Був заарештований 1933 року у складі лаврських монахів і послушників. За відсутності в ДПУ матеріалів звинувачення у травні 1933 року його звільнили з-під варті.

<sup>115</sup> Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии. С. 183.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Архів Я. С. Степового // Архівні наукові фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (далі – АНФРФ ІМФЕ НАНУ). Ф. 25. Од. зб. 2.

Інститут рукописів НБУВ. Ф. 50. № 506; № 497. Арк. 2–21; № 498. Арк. 1; № 499. Арк. 5.

ЦДІА України у м. Львові. Ф. 835. Оп. 1. Спр. М60. 34 арк. Ч. 1. 1999. 350 с.

Академія музичної еліти України: до 90-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ : Музична Україна, 2004. 560 с.

Альшванг А. Ритм і метр. *Музика*. 1923. Чис. 3–5. С. 3–7; Чис. 6–7. С. 13–18.

Ананьїн С. До вивчення музичного боку дітей та дитячої музичної здібності. *Музика*. 1924. Чис. 1–3. С. 14–17.

Апатский В. История духового музыкально-исполнительского искусства. Київ : Задруга, 2012. Кн. II. 408 с.

Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 432 с.

Архимандрит Спиридон (Лукич). Богослужбные заметки. Машинопис.

Архимандрит Спиридон (Письменний). Роль Киево-Печерского распева в современном богослужбном пении. Рукопис.

Архимович Л. Українська класична опера. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. 310 с.

Архимович Л., Гордійчук М. М. В. Лисенко. Життя і творчість. 3-тє видання. Київ : Музична Україна, 1992. 256 с.

Архимович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Музична Україна, 1970. 375 с.

Афанасьєв Ю. Л., Джура О. Л. Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського : монографія. Київ : ДАККиМ, 2009. 128 с.

Багалеї Д. Опыт истории Харьковского университета (по неизданным материалам) : в 2 т. Харьков : Паровая типография и Литорграфия Зильберберг, 1893–1898. Т. 1. 1204 с.

Багалеї Д. Опыт истории Харьковского университета (по неизданным материалам) : в 2 т. Харьков : Паровая типография и Литография М. Зильберберга и С-вья, 1898–1904. Т. 2. 1136 с.

Багалій Д., Сумцов М., Бузескул В. Краткий очерк истории Харьковского университета за первые 100 лет его существования (1805–1905). Харків : видавництво Харківського університету, 1906. 329, XIV с.

Барвінський В. Враження з побуту на Україні. *Василь Барвінський. З письменницької спадщини*. Дрогобич : Коло, 2004. С. 10–103.

Барвінський В. Коментований список творів. *Барвінський В. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / упоряд. В. Грабовський*. Дрогобич : Коло, 2004. С. 136–175.

Бєвз М. Етюди оптимізму з Валентином Борисовим. Харків : Факт, 2017. 224 с.

Бєлза І. Про творчість Б. М. Лятошинського. *Радянська музика*. 1934. № 10. С. 18–25.

Бєрезівська Л. Проект єдиної школи в Україні про дванадцятирічну загальну середню освіту (1917–1920 рр.). *Педагогіка і психологія*. 2017. № 1. С. 77–84.

Березівська Л. Розробка Наркомосом УСРР системи шкільної освіти та її апробація в контексті соціально-економічних та суспільно-політичних детермінант (1920–1924). *Історико-педагогічний альманах*. 2007. Вип. 1. С. 12–29.

Березовський І. Українська радянська фольклористика: етапи розвитку і проблематика. Київ : Наукова думка, 1968. 344 с.

Биографические сведения о братии Киево-Печерской Лавры, пострадавшей за Православную веру в 20 столетии / сост. Л. П. Рылкова. Киев, 2008. 291 с.

Білич Н. Виставка «7 років музичної культури на Україні». Музичне виховання на виставці. *Музика*. 1925. Чис. 2. С. 95–96.

Білокопитов О. Кирило Стеценко. *Радянська музика*. 1934. № 2–3. С. 23–33.

Білоцерківський В. Історія України : навчальний посібник. Київ : Центр учбової літератури, 2007. 536 с.

Боднар Д. «Кримські ескізи» Сергія Борткевича крізь призму семантики орієнталізму. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 3. С. 18–25.

Борисов В. Встречи были так редки. *Л. Н. Ревуцкий. Статьи. Воспоминания* / ред.-сост. В. Кузык. Київ : Музична Україна, 1989. С. 120–122.

[Б. п.]. Короткий звіт діяльності Музичного товариства імені Леонтовича. *Музика*. 1923. № 1. С. 28–31.

Брижаха О. Досвід роботи столичної капели на засівній кампанії. *Музика мас*. 1931. № 3–4. С. 40–42.

Бріцина О., Шевчук Т. Фольклористика. *Історія української культури ХХ–початку ХХІ століть*. Київ : Наукова думка, 2012. Т. 5. Кн. 3. С. 282–295.

Бугаєва О. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича. Київ, 2011. 386 с.

Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка: Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття. Нью-Йорк ; Київ, 2009. 408 с.

Бурега В. Труды Київської Духовної Академії: історія та сучасність. URL : <http://kdais.kiev.ua/trudykda/>.



Буцької А. К. Музична освіта на Україні. *Музика*. 1925. Чис. 2. С. 97–99.

Веллер Ю. Музикознавство в ВУЗ'ах Німеччини. *Музика*. 1927. № 5–6. С. 65–66.

Веремчук А. Українська педагогіка 1920-х років: Г. Гринько. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. 2012. Вип. 42. Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини. С. 186–191.

Вериківський М. [М. В.]. Виставка «7 років музичної культури на Україні». *Музика*. 1925. Чис. 1. С. 36–38.

Вериківський М. 14 маленьких прелюдій: в гармонічній системі ладового ритму. Київ : Музична Україна, 1969. 20 с. [Присвята: Моему вчителю Б. Л. Яворському].

Вериківський М. Про музично-теоретичне виховання. *Музика*. 1924. Чис. 4–6. С. 26–28.

Вернадський В. Із спогадів. Перший рік Української академії. *Наука і культура*. Київ : Знання, 1988. Вип. 22. С. 39–64.

Верховинець В. Теорія народного українського танцю. Київ : Музична Україна, 1968. 152 с.

Відозва Української Центральної Ради до українського народу (9 березня 1917 р.). URL : [http://hai-nyzhnyuk.in.ua/doc2/1917%20\(03\)%2009.vidozva.php](http://hai-nyzhnyuk.in.ua/doc2/1917%20(03)%2009.vidozva.php).

Вовк Р. Месіанство професора Володимира Апатського. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2021. Вип. 13. С. 16–23.

Вознесенский И. Осмогласные роспевы трех последних веков православной русской церкви. Вып. 1 : Киевский роспев. Киев, 1888. 146 с.; Вып. 2 : Болгарский роспев. Киев, 1891. 96 с.; Вып. 3 : Греческий роспев в России. Киев, 1893. 115 с.

Вознесенский И. И. О церковном пении православной греко-российской церкви: большой и малый знаменный роспев. I. Киев, 1887 ; II. Рига, 1890.

Вознесенский И., прот. Церковное пение православной Юго-Западной Руси по нотной линейке ирмологам XVII–XVIII вв. Вып. 1–3. Москва, 1898.

Волков С. Українська культура крізь призму організації навчання у вищих мистецьких навчальних закладах. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 67. Музична культура України 20–30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки. Київ, 2008. С. 69–76.

Волков С. Ретроспекції мистецької освіти в українському суспільстві ХХ – ХХІ ст. *Культурологічна думка : щорічник*. 2012. Вип. 5. С. 56–66.

Вольтер Н. Слухання музики. *Музика*. 1924. Чис. 1–3. С. 28–32.

Вороний М. Пластичний вечір Варвари Вольської. *Громадський вісник*. Львів, 1922. Чис. 104. С. 4–5.

Гайдай М. Гайдай Михайло Петрович. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2006. Т. 1. С. 431.

Галаган Г. Малорусский вертеп. *Киевская старина*. 1882. Т. 4. С. 9–38.

Ганзенко Л. Вступ. *Українське мистецтво на переломах епох. Образ. Трансформації. Стил*. Київ : Наукова думка, 2021. С. 5–16.

Гедзь О. Творча спадщина М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова у стилєвих координатах української музичної культури кінця ХІХ – першої третини ХХ століття: дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2019. 222 с.

Гнатюк Л. Стабілізаційні процеси в музичній освіті України у 1930-х роках. *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії*: матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки, м. Одеса, 15 березня – 23 квітня 2021 р. Одеса : Гельветика, 2021. С. 49–53.

Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. Київ, 2007. 576 с.

Гольденберг Н. М. Дитяче музичне виховання, як основа дитячої музичної творчості. *Музика*. 1924. Чис. 1–3. С. 6–14.

Гордійчук Я. Становлення українського музичного театру і критика (Київ, 20–30-ті рр.). Київ : Музична Україна, 1990. 144 с.

Гордійчук Д. Риси фольклоризму у фортепіанних творах Федора Якименка на українську тематику (цикли «Картини України» та «Три п'єси на українські теми»). *Українська музика*. 2018. № 2. С. 159–165.

Гринчук І., Грищенко Т. Фортепіанні твори Ф. Якименка: історико-музикознавчий та виконавсько-педагогічний аспекти. *Молодь і ринок*. 2019. № 3. С. 37–42.

Грица С. Музична фольклористика (кінець ХІХ – початок ХХ століття). *Історія української музики*: в 6 т. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 3 : Кінець ХІХ – початок ХХ століття. С. 363–385.

Грица С. Фольклор і фольклористика. *Історія української культури*. Київ : Наукова думка, 2008. Т. 4 : Кн. 1. С. 469–561.

Грицак Я. Нариси історії України: формування модерної української нації ХІХ–ХХ ст. : навчальний посібник. Київ : Генеза, 1996. 360 с.

Грінченко М. Історія української музики // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 36–3. Од. зб. 139.

Грінченко М. Матеріали до музичного словника // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 36–4. Од. зб. 551–561.

Грінченко М. Розвиток української музики пожовтневого періоду // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 36–3/256. Арк. 14; Ф. 36–3/256. Арк. 18.

Грінченко М. Вибране / за ред. М. Гордійчука. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1959. 530 с.

Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 288 с.; бібліографічний показник. С. І–Х.

Грінченко М. Кирило Стеценко: критико-життєписний нарис. Київ : ДВУ, 1930. передрук: Грінченко М. О. Вибране / упорядкування і редакція М. Гордійчука. Київ : держ. вид-во образотворчого мистецтва і літератури УРСР, 1959. С. 490–510.

Грінченко М. Музична робота з дітьми (остання література). *Українська музична газета*. 1926. № 1. С. 3–4.

Грінченко М. Музичні силуети. Левко Ревуцький. *Музика*. 1927. № 2. С. 13–20.

Грінченко М. Музичні силуети. М. І. Вериківський. *Музика*. 1925. № 2. С. 82–87.

Грінченко М. Сапожников М. І. Нова школа. Система науково-художнього виховання і освіти. Зразок порівняння між ритмами мистецтва, поезії і музики. *Музика*. 1923. Катеринослав, 1923. Чис. 3–5. С. 38–39.

Грінченко М. Яків Степовий: критико-популярний нарис. Київ : ДВУ, 1929; передрук : Грінченко М. О. Вибране / упоряд. і редакція М. Гордійчука. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і літератури УРСР, 1959. С. 511–528.

Грушевський М. [Звернення] «До українців – професорів і преподавателів вищих шкіл» [21 березня 1917. *Грушевський М. С. Твори : у 50 т. / редкол. : П. Сохань, Я. Дашкевич, І. Гирич та ін. ; голов. ред. П. Сохань. Львів : Світ, 2002. Т. 4. Кн. I : доба Української Центральної Ради березень 1917 – квітень 1918*». 432 с.

Грушевський М. Історія України-Руси : в 11 т., 12 кн. Київ : Наукова думка, 1991–2000.

Грушевський М. Про українську мову і українську школу / передм. Я. П. Гояна. Київ : Веселка, 1991. 46 с.

Грушевський М. Вступний виклад з давньої історії Руси, виголошений у Львівському університеті 30 вересня 1894 року. *Записки Наукового товариства у Львові*. Львів, 1894. Т. 4. С. 140–150.

Губка О. Ананьїн Степан Андрійович. *Українська музична енциклопедія / [голова редкол. Г. Скрипник]*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2006. Т. 1. С. 62.

Гуральник Н. П. Історія музичної освіти України: курс лекцій для студентів музичних спеціальностей ВОЗ мистецького спрямування. 2-е вид. Київ : вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. 31 с.

Гусарчук Т. Володимир Пухальський: феномен творчої особистості. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. 2013. № 4. С. 60–77.

Гусарчук Т. Духовна творчість М. В. Лисенка: зовнішні і внутрішні контексти. *Микола Лисенко і українська композиторська школа. До 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка : зб. наук. праць*. Київ, 2004. С. 214–220.

Гусарчук Т., Хмара Г. Фортепіанна творчість Володимира Пухальського як втілення традицій європейського музичного мистецтва XIX століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. 2014. Вип. 112. С. 33–51.

Данилець В. Гуцульська тематика і фольклор у творчості Миколи Колесси. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 33. С. 375–381.

Дем'янчук О., Коменда О. Творчість Миколи Рославця у контексті становлення музичного модернізму. Луцьк : Вежа, 2008. 200 с.

Демуцький П. Народні українські пісні з Київщини. Київ, 1907. 87 с.

Дика Н. Камерний простір Лесі Деркач. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. Чис. 1. С. 87–96.

Довженко В. Нариси з історії української радянської музики. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. Т. 1. 237 с.

Дорошенко Д. Розвиток науки українознавства у XIX – на початку XX ст. та її досягнення. *Українська культура: лекції за ред. Д. Антоновича* / упоряд. С. Ульяновська ; вступ. стаття І. Дзюби ; передне слово М. Антоновича. Київ : Либідь, 1993. С. 26–39.

Дункан А. Танець майбутнього. *Айседора Дункан* [сост. Снежко А. П.] / пер. с англ. Н. Филькова. Київ : Мистецтво, 1989. С. 17–25.

«Енциклопедія кларнета». Енциклопедичний біографічний словник музикантів-виконавців на кларнеті. URL : <https://maistre1.narod.ru/clarinet.htm>.

Етнографічний вісник. Київ : Друк. Всеукр. АН, 1930. Кн. 9. 329 с.

Єрмакова Н. Про музичний аспект педагогіки Леся Курбаса. *Український театр*. 2008. № 1. С. 22–23.

Єськова М. Лист козаків турецькому султану в музичних версіях Р. Глієра та Д. Шостаковича. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. 2014. Вип. 32. С. 240–248.

Єфіменко А. Презентація Першої симфонії Лятошинського в Берліні на XVII симпозиумі «Д. Шостакович і авангард 20-х років». *Українська музика*. 2016. Чис. 1. С. 140–141.

Єфіменко Г. Початок більшовицької українізації. *Цей день в історії*. 2019. URL : <https://www.jnsm.com.ua/h/1129T/>.

Жак-Далькроз Е. Природа і цінність ритмічного руху. Техніка «рухомої» пластики / пер. з англ. М. Шкарабана. Київ, 1998. С. 15–44.

Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 258 с.

Загайкевич М. Функціонування української мови в музичному мистецтві. URL : [http://composer.ucoz.ua/publ/artykuly/funkcionuvannja\\_ukrajinskoji\\_movi\\_v\\_muzichnomu\\_mistectvi/27-1-0-284](http://composer.ucoz.ua/publ/artykuly/funkcionuvannja_ukrajinskoji_movi_v_muzichnomu_mistectvi/27-1-0-284).

Загайкевич М., Немкович О. Музикознавство. *Історія української музики*. Київ, 2009. Т. 2. С. 731–762.

Зайцева З. Український науковий рух: інституціональні аспекти розвитку: (кінець XIX – початок XX ст.). Київ : КНЕУ, 2006. 368 с.

Збірник музею діячів науки та мистецтва України : зб. історико-філологічного відділу № 94 / Всеукр. академія наук. Київ : [б. в.], 1930. Т. 1: Присвячений Миколі Лисенкові. 178 с.

Збірничок найкращих українських пісень з нотами / ноти записав М. Остапович / редакція А. Кошиця. Київ, 1913. Ч. 1–4.

Звіти Кабінету музичної етнографії за відрядження та експедиції. 1923–1935 // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 6. Од. зб. 6. 46 арк.

Звуки з України. Збірка українських народних пісень. Нью-Йорк, 1919.

Зільберман Ю. А. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868–1924 роки : монографія. Київ : Клякса, 2012. 480 с.

Зінич О. Пластичність у балетній музиці М. Равеля : монографія. Київ : ІМФЕ, 2009. 231 с.

Зінків І. Трансформація одного ритмічного архетипу у творчості Станіслава Людкевича: до становлення раннього стилю. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. 2019. Вип. 126. С. 17–28.

Зосім О. Українська духовна пісенність кінця ХІХ – початку ХХІ століття: основні тенденції розвитку. *Історія, теорія та практика сучасної гуманітаристики : колективна монографія*. Мелітополь, 2016. С. 190–206.

Зьола Мар., Зьола Мих. Тарас Шевченко в грамзапису. *Українська культура*. 1998. № 3. С. 40.

Зьола Мар. Кобзарське мистецтво в грамзапису. *Вітчизна*. 2005. № 7–8.

Історическія пѣсни малорусскаго народа съ объясненіями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. Томъ первый. Київъ, 1874, С. 70.

Іваницький А. Українська музична фольклористика. *Методологія і методика*. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.

Інформація про роботу науково-дослідної кафедри мистецтвознавства ВУАН у 1928–1929 рр. *Національна академія наук України – 100*. С. 354–356.

Інформація про роботу Кабінету музичної етнографії. 1924–1930 // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 6. Од. зб. 9. 13 арк.

Історія Академії наук України. 1918–1923. Документи і матеріали. Київ : Наукова думка, 1993. С. 571 с.

Історія української музики : в 6 т. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4 : 1917–1941. 615 с.

Історія української музики : в 6 т. Київ : Наукова думка, 2009. Т. 3 : Кінець XIX – початок XX ст. 424 с.

Історія української радянської музики. Київ : Музична Україна, 1990. Т. 3. 296 с.

Калашникова А. Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини XX ст. : дис. ... канд. мист-ва. Суми, 2020. 225 с.

Калениченко А. Коган Григорій Михайлович. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2008. Т. 2. С. 456–458.

Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2009. Вип. 9. С. 106–113.

Калениченко А., Терещенко А. Симфонічна музика. *Історія української музики*. 1990. Т. 3 : Кінець XIX – початок XX ст. С. 191–214.

Калуцька Н. Пархоменко Л. Олександр Кошиць: мистецька діяльність в контексті XX століття. Київ, 2012. 416 с., іл.

Каневська Г., Виткалов В. Павло Іванович Сениця. Життєвий і творчий шлях музиканта. Рівне : Волинські обереги, 1999. 384 с.

Каралюс М. Стильові домінанти модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі*. 2010. Чис. 3. С. 57–63.

Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття. Івано-Франківськ, 2012. 1164 с.

Карась Г. Постать Федора Якименка на тлі української міжвоєнної еміграції у Празі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 41. Ч. 2. С. 24–33.

Квітка К. Вибрані статті : у 2 ч. / упоряд., передм. і комент. А. Іваницького. Київ : Музична Україна, 1985. Ч. 1. 142 с.; 1986. Ч. 2. 152 с.

Квітка К. Вступні уваги до музично-етнографічних студій. *Записки Етнографічного товариства*. Київ, 1925. Кн. 1. С. 8–27.



Квітка К. До вивчення побуту лірників. *Первісне громадянство та його пережитки на Україні*. 1928. Вип. 2–3. С. 115–129.

Квітка К. Збірник українських пісень з нотами / Гармонізація Б. Яновського. Київ, 1902, 12 с.

Квітка К. Кабінет музичної етнографії Всеукраїнської академії наук. Його здобутки і завдання. *Побут*. 1930. Чис. 6–7. С. 5–22.

Квітка К. Ритмічні паралелі в піснях слов'янських народів. Ритмічні форми АВВА в будові строфи. *Музика*. 1923. № 1. С. 19–23.

Квітка К. Професіональні народні співці й музиканти на Україні: Програма для досліду їх діяльності та побуту. Київ : Друкарня УАН, 1924. 114 с., включ. до : Збірник Історично-філологічного відділу ВУАН. № 13 (Праці Етнографічної комісії). Вип. 2.

Квітка К. Українські народні мелодії : етнографічний збірник. Київ, 1922.

Квітка К. Українські народні мелодії : у 2 ч. Ч. 1 : Збірник; Ч. 2 : Коментар. Київ : Слово, 1922 ; перевид. : Ч. 1 : Збірник. Київ : Поліграф Консалтинг, 2005. 479 с. (упоряд. та ред. А. Іваницький).

Квітка К. Українські народні мелодії : у 2 ч. Ч. 2 : Коментар. Київ : Слово, 1922; перевид. : Ч. 2 : Коментар. Київ : Поліграф Консалтинг, 2005. 384 ч. (упоряд. і ред. А. Іваницький).

Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів : у 8 т. Київ : Дніпро, 1970. Т. 7. 418 с.

Кизима В. Культурологія і сучасна методологія гуманітарного пізнання. *Вісник НАН України*. 2001. № 5. С. 13–25.

Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра. URL : [https://glieracademy.org/golovna/strukturaakadem/specializacii/komisiya\\_odui/](https://glieracademy.org/golovna/strukturaakadem/specializacii/komisiya_odui/).

Клименко І. Дискографія української етномузики (автентичне виконання) 1908–2010. Київ, 2010. 360 с.

Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). Київ : Наукова думка, 1980. 316 с.

Кобільник Л. Педагогічна діяльність М. Леонтовича. *Молодь і ринок*. 2012. № 10 (93). С. 101–105.

Ковальська-Фрайт О. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського. *Музична україністика: сучасний вимір*. 2009. Вип. 3. С. 188–199.

Коган Г. Головні напрямки в фортепіановій педагогіці (популярні нариски). I. Школа Лешетицького. *Музика*. 1925. Чис. 1. С. 22–27.

Коган Г. Головні напрямки в фортепіановій педагогіці (популярні нариски). II. Вчення Деппе. *Музика*. 1925. Чис. 2. С. 89–92.

Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Видавництво НТШ, 2000. 286 с.

Козацькі пісні / ред., ст. й прим. Д. Ревуцького. Харків, 1927. Вип. 1. 16 с.; Вип. 2. 16 с.

Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. Київ : Музична Україна, 1971. 148 с.

Колесса Ф. Микола Лисенко. Ювілейне свято в честь Миколи Лисенка. Львів : Видавництво товариства «Просвіта», 1903. 50 с.

Коменда О. П'ять прелюдій О. Скрибіна ор. 74 і п'ять «харківських» прелюдій М. Рославця: до питання традицій і новаторства ладогармонічної мови. *Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*. 1999. Вип. 2. С. 45–52.

Корниенко Н. Театральная естетика Л. Курбаса. *Український театр*. 2008. № 1. С. 251–332.

Корній Л. Проблема національної ідентичності в українській музичній культурі. *Українська художня культура в умовах інформаційного суспільства*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2019. С. 154–172.

Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Музична Україна, 2014. 608 с.

Корній Л. Федір Якименко. *Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки*. Київ : Музична Україна, 2014. С. 345–349.

Костенко В. Творчість П. Сениці / до 25-річчя композиторської діяльності. *Критика*. 1929. № 11.

Костюк Н. Богослужбова музична культура. *Історія української музики* : у 6 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. Т. 2 : XIX століття. С. 70–159.

Костюк Н. Богослужбовий спів Києво-Печерської лаври (XIX – перші десятиліття XX ст.): особливості функціонування традиції. *Слов'янський світ*. 2013. № 11. С. 62–85.

Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дедактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти). Київ, 2018. 654 с.

Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Київ : Муз. Україна, 1983. 158 с.

Кравців М. Вклад Стрийщини у розвиток української музики. *Стрийщина. Історико-мемуарний збірник*. Нью-Йорк ; Торонто ; Париж ; Сідней : Комітет Стрийщини, 1990. Т. 2. С. 244–247.

Крилов І. Система освіти в Україні (1917–1930). Мюнхен : Інститут для вивчення СРСР, 1956. 96 с.

Кудлай О. Міністерство освіти УНР доби Української Центральної Ради: створення, структура, діяльність. Київ : Інститут історії України НАН України, 2019. 160 с.

Кузик В. Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Д. Леонтовича. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2006. Т. 1. С. 419–420.

Кузик В. Дмитро Ревуцький (1881–1941). *Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні*. Київ, 2002. С. 4–28.

Кузик В. З історії утворення музичного товариства імені М. Д. Леонтовича. *Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури*. Київ : Центрмузінформ, 2003. Вип. 2. С. 6–39.

Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький. Київ, 2009, 80 с.

Кузик В. Музичне товариство імені Леонтовича – 100: стратегія виживання. Вінниця, 2022. 56 с.

Кузик В. Пазли нашої історії: літопис музичного життя України (1921–1923). *Студії мистецтвознавчі*. 2018. Чис. 3. С. 87–113.

Кузик В. «Рукописи не горять...». *Ревуцький Л. Симфонія № 2, Ред. 1-ша, 1927. Партитура*. Київ : Музична Україна, 2020. С. 5–14.

Кузик В. Скорбний шлях музики (до 150-річчя Якова Яциневича). *Студії мистецтвознавчі*. 2019. № 3–4. С. 93–99.

Кузик В. Товариству ім. Миколи Леонтовича – 75 років. Київ : Центрмузінформ СКУ, 1996. 12 с.

Кузьмічова В. А. Музична освіта студентів педагогічних навчальних закладів України (1917–1933 р.р.) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Харків, 2000. 197 с.

Кулаковський Л. Деякі твердження зі вчення Б. Л. Яворського. *Музика*. 1924. Чис. 10–12. С. 197–205.

Кулаковський Л. Ритмічна гімнастика Ж. Далькроза та її значіння. *Музика*. 1925. Чис. 5–6. С. 209–214; Чис. 7–8. С. 261–266.

Кулик Р. Музикознавство і музика критика. *Історія української музики* : в 6 т. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 3 : Кінець ХІХ – початок ХХ ст. С. 386–403.

Кульчицький С. Історичні науки. *Історія української культури* : у 5 т. Київ : Наукова думка, 1912. Т. 5: Українська культура ХХ – початку ХХІ століть. Кн. 3: Культура та розвиток науки і технологій в Україні. С. 7–24.

Кульчицький С. Піднімаючись над догмами. Іван Лисяк-Рудницький – зірка серед українських інтелектуалів. URL : <http://incognita.day.kiev.ua/pidnimayuchis-nad-dogmami.html>.

Курбас Л. На грани. *Мистецтво*. Київ, 1919. № 3.

Кушнірук О. Левко Ревуцький та імпресіонізм. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 106–115.

Кушнірук О. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку) : дис. ... канд. мист-ва. Київ, 1996. 204 с.

Лабінський М. Г. Всеукраїнський музичний комітет (ВУКМУЗКОМ). *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL : <https://esu.com.ua/article-30047>.

Лашенко А. З історії Київської хорової школи. Київ, 2007. 197 с.

Левкулич Є. Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича. *Київське музикознавство*. 2016. Вип. 54. С. 32–42.

Левкулич Є. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича в актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2021. 387 с.

Леонтович М. Як я організував оркестр в селянській школі. *Музика*. 1925. Чис. 1. С. 16–22.

Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1975–1979. Т. 9 : Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. 1977. 428 с.

Лебедева К. Творчість Сергія Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини ХХ століття. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. 2005. Вип. 43. Ч. 2. С. 35–41.

Липинський В. Становлення і розвиток нової системи освіти в УСРР у 20-ті роки : дис. ... д-ра іст. наук : 07.00.01. Донецьк, 2001. 393 с.

Лисенко М. Листи. Київ, 1964. С. 665.

Лисицын М. Свящ. Я. С. Калишевский и его хор. *Музыка и пение*. 1903. №№ 3–5.

Литвинова О. Оперна творчість. *Історія української музики*. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 347–277.

Лігус О. Рецепція неоромантизму у фортепіанній творчості Я. Степового (1883–1921). *Ювілейна палітра 2021: до*

пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : зб. статей за мат-ми Всеукр. наук.-практ. конф. 3–4 грудня 2021 р. Суми, 2022. С. 16–20.

Лігус О. Українська фортепіанна елегія початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму. *Вісник КНУКіМ*. 2017. Вип. 36. (Серія «Мистецтвознавство»). С. 95–106.

Лігус О. Українська фортепіанна музика ХІХ – початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка). Київ : Ліра, 2017. 224 с.

[Л. Р.] Ігор Стравинський про себе. *Музика*. 1925. № 2. С. 80–82.

Луганська К. М., Семененко Н. В. Музична освіта. *Історія української музики*. Т. 3 : Кінець ХІХ – початок ХХ ст. Київ : Наукова думка, 1990. С. 340–463.

Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., пер., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Львів : [б. и.], 1999. (Історія української музики; Вип. 5). Т. 1. [Б. м.] : [б. в.]. 496 с.

Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., пер., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Львів : [б. и.], 1999. (Історія української музики; Вип. 5). Т. 2. 2000. 816 с.

Людкевич С. Націоналізм в музиці. *Артистичний вісник*. 1905. Зош. VI, VII–VII, IX–X. Передрук: Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., пер., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Львів : [б. и.], 1999. (Історія української музики; Вип. 5). Т. 1.

Лятошинський Б. Л. Ревуцький та його Друга симфонія. *Радянська музика*. 1934. № 8–9. С. 18–28.

М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. Лисенко. Київ : Музична Україна, 1968. 790 с.

М. Г. [Грінченко М.]. Бібліографія. *Музика*. 1927. № 1. С. 74–78.

Макаренко О. Псалмова лірика у хоровій творчості М. Лисенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 2018. Вип. 121. С. 59–71.

Максименко Л. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 : Музичне мистецтво, ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2020. 292 с.

Максимюк С. Бібліографія українських звукозаписів 1903–1995. Львів, 2014.

Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів ; Вашингтон, 2003. 288 с.

Малашкин Л. Всенощное Бдение для мужского или смешанного хора, 2-х теноров и 3-х басов или с добавлением дисканта и альта (дискант в унисон с 2-м тенором и альт с 1-м тенором). Переложение Л. Д. Малашкина, ор. 42. Издание журнала «Руководство для Сельских Пастырей». Киев, 1887. 160 с.

Малашкін Л. 50 українських пісень. Київ, 1900.

Малишев Ю. Солоспіви. Київ, 1968. 219 с.

Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі. Київ : Мистецтво, 1964. 290 с.

Мартинюк А. Науково-педагогічна концепція Б. Яворського у контексті мистецької освіти. *Молодь і ринок*. 2020. № 3–4 (182–183).

Медвідь Т. Педагогічна діяльність Кирила Стеценка (до 140-х роковин від дня народження). *Теорія та практика мистецької едукації у цивілізаційних викликах сьогодення*. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. С. 60–65.

Мейтус Ю. Человек большой души. Л. Н. Ревуцкий. *Статьи. Воспоминания* / ред.-сост. В. Кузык. Київ : Музична Україна, 1989. С. 117–120.

Микола Лисенко. Листи / упоряд. Р. Скорульська. Київ : Музична Україна, 2004. 680 с.

Микола Лисенко. Листи. Київ : Музична Україна, 2004. 680 с.

Митці України: енциклопедичний довідник / упоряд. : М. Г. Лабінський, В. С. Мурза ; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : Українська енциклопедія, 1992. 848 с.

Михайличенко О. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини ХІХ – початку ХХ ст. : історичні нариси. Суми : Мрія-1, 2005. 102 с.

Михайличенко О. Основи загальної та музичної педагогіки: історія та теорія: навчальний посібник (двомовний). Суми : Козацький вал, 2009. 208 с.

Михайлишин Р. Роль товариства «Взаємна поміч українського вчителства в організаційно-дидактичній діяльності українських приватних шкіл в Галичині (1905–1939). *Педагогічний дискурс*. 2015. Вип. 18. С. 147–152.

Михайлов М. Композитор П. Сениця. Нарис про життя і творчість. Київ : Мистецтво, 1965.

Міяковський В. Листи М. Лисенка до І. Шрага. *Музика*. 1924. Чис. 4–6. С. 40–48.

Музичне товариство імені Леонтовича : документи // Архів Інституту рукописів НБУ ім. В. І. Вернадського. Ф. 50, 498. Арк. 1; Ф. 50, 499. Арк. 5; Ф. 50, 497. Арк. 2–21; Ф. 50, 506.

Муха А. Вольтер Наталія Миколаївна. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2006. Т. 1. С. 412.

Муха А. Композитори України та української діаспори. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.

Муха А. Музично-театральна творчість. *Історія української музики*. Київ : Наукова думка, 1990. Т. 3. С. 140–191.

Муха А. Украинское музыковедение за 60 лет в системе АН УССР. *История Академии наук Украинской ССР*. Київ : Наукова думка, 1979. С. 352–353.

Набокова Н. Сутність національної ідентичності та її роль в міжкультурному діалозі: на прикладі життєтворчості композитора Федора Якименка. *Стратегії міжкультурної комунікації в мовні й освіті сучасних університетів: зб. мат. V Міжн. наук.-практ. конф. SMARTSOCIETY*. Київ, 2019. С. 63–67.

Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. Київ : Мистецтво, 1985. 365 с.

Народні мелодії. З голосу Лесі Українки / записав і упорядив К. Квітка. Київ : [б. в.], 1917. Ч. 1. 229 с.; 1918. Ч. 2. 104 с.



Національна академія наук України – 100. Головні тенденції розвитку і здобутки. Документи і матеріали. Київ, 2018. Кн. 1 : 1918–1945. 952 с.

Національний музичній академії України ім. П. І. Чайковського 100 років / авт.-упоряд. В. Рожок. Київ : Музична Україна, 2013. 539 с.

Немкович О. М. Беклемішев Григорій Миколайович. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. URL : <https://esu.com.ua/article-39018>.

Немкович О. Видатний український історик-музикознавець (М. О. Грінченко). *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2009. Вип. 3. С. 141–155.

Немкович О. Микола Гордійчук і сучасне українське історичне музикознавство. *Студії мистецтвознавчі*. 2010. Чис. 1. С. 94–99.

Немкович О. Міжнародні зв'язки української музикознавчої науки: сучасність та історія. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ, 2003. Вип. 3. С. 76–84.

Немкович О. Музикознавство. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2011. Т. 3. С. 550–600.

Немкович О. Перші шевченкознавчі розвідки Станіслава Людкевича в контексті української культури кінця ХІХ – початку ХХІ ст. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 2014. № 1 (22). С. 51–60.

Немкович О. Роль міжнародних зв'язків у розвитку українського музикознавства другої половини ХІХ – 1910-х років. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ, 2003. Вип. 2. С. 158–165.

Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : монографія. Київ : Сталь, 2006. 534 с.

Немкович О. Українська музикознавча наука Наддніпрянської України 1930-х років: погляд крізь призму логіки її історії. *Українська художня культура в умовах інформаційного суспільства*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2019. С. 173–250.

Немкович О. Формування наукової музичної україністики у ХІХ столітті: контекстуальні визначники та іманентні прояви. *Актуальні проблеми художньої культури: сучасні інтерпретації*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2023. С. 76–166.

Немцова О. Хорові трансценденції Станіслава Людкевича в соціокультурному контексті епохи. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 36–42.

Нижанківський О. Дві пісні народні на голос з супроводом ф-но. 1. Ой в поліу садок. 2. Атамане, батьку наш. [Станіслав], 1904. Чис. 18. 7 с.

Нижанківський О. Колисанка / записана від Богдана Лепкого. Львів, 1905. 3 с.

Нижанківський О. Пісні народні зібрав і під ноти зложив О. Нижанківський. Рукопис зберігається у Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника.

Нотный Обиход Киево-Печерской Успенской Лавры. Ч. I : Всенощное Бденіє. Партитура. Киев : Тип. Киево-Печерской Успенской Лавры, 1910. 247 с.

Нотный Обиход Киево-Печерской Успенской Лавры. Ч. 3 : Дванадцятьє праздники. Партитура. Киев : Тип. Киево-Печерской Успенской Лавры, 1913.

Овчарук О. Розвиток музично-педагогічної думки в Україні на початку ХХ століття (1905–1925 рр.) : дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2001. 195 с.

Огородник В., Огородник І. Історія філософської думки в Україні. Київ : Вища школа, Знання, 1999. 543 с.

Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової : 100 років / [авт. кол.: Сокол О. В. та ін.; редкол.: Самойленко О. І. (голов. ред.) та ін.] ; М-во культури України, Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2013. 309 с.

Одеській державній музичній академії ім. А. В. Нежданової – 90! Одеса : Друк, 2003. 223 с.

Ольховський О. Нарис історії української музики / підготовка до друку, наукова редакція, вступ. стаття, коментарі Л. Корній. Київ : Музична Україна, 2003. 510 с.

Павлишин С. Симфонічна творчість. *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог* : зб. ст. / упоряд. та ред. Я. Якуб'яка. Львів : ВМІ ім. М. Лисенка, 1996. С. 44–56.

Палієнко М. «Кієвская старина» (1882–1906). Систематичний покажчик змісту журналу. Київ : Темпора, 2005. 607 с.

Пархоменко Л. «Просвіта». *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2018. С. 454–466.

Пархоменко Л. Верховинець Василь Миколайович. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2006. Т. 1. С. 332–333.

Пархоменко Л. Калішевський Яків Степанович. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2008. Т. 2. С. 293–294.

Пархоменко Л. Кирило Стеценко. Київ, 2009. 390 с.

Пархоменко Л. Кошиць Олександр Антонович. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2008. Т. 2. С. 584–586.

Пархоменко Л. Леонтович Микола Дмитрович. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2011. Т. 3. С. 79–85.

Пархоменко Л. Лисенко Микола Віталійович. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2011. Т. 3. С. 110–123.

[Пархоменко Л.] Передмова. *Історія української музики*. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 5–20.

Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. (Типологія, тематизм, композиція). Київ, 1979. 220 с.

Пархоменко Л. Хорова творчість. *Історія української музики* : в 6 т. Київ, 1990. Т. 3. С. 88–119.

Пархоменко Л. Хорові обробки народних пісень. *Історія української музики* : в 6 т. Київ, 1990. Т. 3. С. 53–87.

Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег ; Едмонтон, 1963.

Пастух В. Модерні хореографічні напрями в Галичині (20–30-ті роки ХХ ст.). Київ : Знання, 1999. 41 с.

Пахомова Т. Перепідготовка вчителя в змісті освітньої політики наркомосу України (20-ті – початок 30-х рр. ХХ ст.). *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи / Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини*. 2012. Вип. 28. С. 168–173.

Петрушевский В. Богослужбное пение галицко-руских церквей. *Подольские епархиальные ведомости*. 1899. № 22. С. 517–520.

Петрушевский В. О личности и церковно-музыкальном творчестве А. Л. Веделя. (К истории Киево-Академического хора и к характеристике церковного пения в Киеве в конце XVII века). *Руководство для сельских пастырей*. 1901. Т. 3. Прил. С. 176–180.

Пивоваров С., Спірін Є. Сто років тому більшовики з Москви запустили політику «українізації», щоб зміцнити свою владу в Україні. А коли вона почала загрожувати режиму, її прихильників заслали в табори та розстріляли. 2021. URL : <https://babel.ua/texts/58047-sto-rokiv-tomu-bilshoviki-z-moskvi-zapustili-politiku-ukrajinizaciji-shchob-zmicniti-svoyu-vladu-v-ukrajini-a-koli-vona-pochala-zagrozhuвати-rezhimu-jiji-prihnilnikiv-zaslali-v-tabori-i-rozstrilyali>.

Пиж'янова Н. Еволюція виконавської манери Охматівського хору. *Народознавчі зошити*. 2017. № 2 (134). С. 466–471.

Пилипович В. Зелене Око і чорний кружок. Перемишль, 2012. 189 с.

Погребняк М. Танець «модерн» ХХ ст.: витоки, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. 312 с.

Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – початку ХХІ століття: історико-культурні передумови, кросс-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : Астроя, 2020. 327 с.

Полонська-Василенко Н. Українська академія наук. Нарис історії. Київ : Наукова думка, 1993. 416 с.

Полфьоров Я. Микола Лисенко в світлі сучасності. *Музика*. 1927. Чис. 5–6. С. 4–23.

Попович М. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1998. 728 с.

Попович М. Філософія. *Історія української культури*. Київ : Наукова думка, 2012. Т. 5 : Українська культура ХХ – початку ХХІ століть. Кн. 3 : Культура та розвиток науки і технологій в Україні. С. 68–91.

Поставна А. Обробки українських народних пісень Л. Ревуцького – етапи на шляху до його другої симфонії. *Українське музикознавство*. 1972. № 7. С. 12–24.

Постанова Ради народних комісарів УРСР про чествовання пам'яті видатного українського композитора Миколи Леонтовича. *Вісти ВУЦВІК*. 1921. 7 груд.

Потебня А. Объяснение малорусских и средных народных песен. Варшава, 1887. Т. II : Колядки и щедровки. 810 с.

Походзей І. Музичні училища України в системі підготовки мистецьких кадрів: історія, стан, перспективи. *Часопис НМАУ імені П. Чайковського*, 2015. № 2. С. 82–95.

Пояснююча записка до законопроекту про заснування Української академії наук у Києві. Київ, 1918. 26 с.

Правдюк О. К. В. Квітка – теоретик музичного фольклору. *Народна творчість та етнографія*. 1980. № 2. С. 58–63.

Правдюк О. Музична фольклористика. *Історія української музики*. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 502–519.

Правдюк О. Українська музична фольклористика. Київ : Наукова думка, 1978. 327 с.

Прилепа О. П. Носії богослужбових співацьких традицій Києво-Печерської Лаври у часи гонінь (перша половина ХХ ст.). *Українська музика: історичний, теоретичний та культурологічний дискурси : колективна монографія / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2019. С. 96–134.

Прилепа О. Функції музичного тексту у втіленні канонічного змісту Богородичних піснеспівів у традиції богослужбового співу Києво-Печерської лаври (за джерелами кінця ХVI – початку ХІХ ст.) : дис. ... канд. мистец. Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2011 р. 440 с.

Пріцак О. Історіософія Михайла Грушевського. *Грушевський М. Історія України-Руси* : в 11 т. 12 Кн. Київ : Наукова думка, 1991. Т. 1. С. ХL–LXXIII.

Проф. И. Н. Никодимов. Воспоминание о Киево-Печерской Лавре (1918–1943 гг.). Изд. 4-е, стереотипное. Киев : Издательство Киево-Печерской Лавры, 2016. 224 с.

Протокол музкому // Інститут рукописів НБУ ім. В. Вернадського. Ф. 50; І. 35993.

Прохоренко-Деньгуб Я. Українська народна музика у творчому доробку композиторів – випускників Харківської консерваторії (клас С. С. Богатирьова). *Традиції та новачії у вищій архітектурно-художній освіті*. 2017. Вип. 4. С. 219–224.

П-ский В. О богослужбном пении Киево-Печерской Лавры. *Руководство для сельских пастырей*. 1903. Т. 2. № 33. С. 399–413.

П-ский В. Об улучшении церковного пения в сельских приходах. *Руководство для сельских пастырей*. 1901. Т. 3. № 38. С. 52–62.

Путятницька О. Григорій Любомирський і формування педагогічних засад Київської консерваторії перших десятиліть ХХ ст. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 112. С. 124–138.

Пшемінська Л. О. Музично-педагогічні ідеї Болеслава Яворського. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки*. 2021. № 195. С. 186–191.

Ревуцький Д. Золоті ключі. Київ : Книгоспілка, 1926. Вип. 1. 96 с.; 1926. Вип. 2. 104 с.; 1929. Вип. 3. 100 с.

Ревуцький Д. Золоті ключі. Збірник пісень. Київ, 1926 [1926–1929], 3 випуски.

Ревуцький Д. Новий твір української інструментальної музики. *Музика*. 1925. № 7–8. С. 303.

Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні. Огляд питання про думи. Тексти пісень і дум з іст. і літ. увагами. Бібліографія. Ноти в розкладі Ревуцького. Київ : Час, 1919. 300 с. Перевид.: Київ, 2001. 369 с. [підгот. до друку, вступ стаття, коментарі В. Кузик].

Ревуцький Д. Цикл публічних музично-історичних демонстрацій проф. Г. М. Беклемішева. *Музика*. 1925. Чис. 7–8. С. 287–290.

Ревуцький Л. Мысли о музыке, педагогические раздумия (из архива композитора) / публикации, примечания й перевод с украинского Т. Шеффер. *Советская музыка*. 1978. № 5. С. 77.

Ревуцький Л. Повне зібрання творів : в 11 т. Київ : Музична Україна, 1981. Т. 1. С. 12.

Ревуцький Л. Галицькі пісні. Музична бібліотека / редакція, стаття й примітки Д. Ревуцького. Київ ; Харків : Книгоспілка, 1928, Вип. I. 18 с.

Ревуцький Л. Пояснення до обробок «Галицьких пісень» // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 36–3. Од. зб. 562/2.

Редя В. Микола Тутковський: поліфонія мистецьких ампула. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 136. С. 35–48.

Ржевська М. До проблеми художньо-естетичних меж модернізму. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2010. Вип. 10. С. 23–28.

Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія. Київ : Автограф, 2005. 352 с.

Рилкова Л., Федорова Л. Будинок півчих митрополичого хору 1902–03, в якому працювали Іадор (Ткаченко), Феогност (Ніколаєнко), містився Музей України (колекція Потоцького П. П.). *Звід пам'яток історії та культури*. URL : <https://pamyatky.kiev.ua/streets/lavra/verhnya-teritoriya-lavri-1120-st/budinok-pivchih-mitropolichogo-horu-190203-v-yakomu-pratsyuvani-iador-tkachenko-feognost-nikolayenko-mistivsyamuzeu-ukrayini-zbirka-pototskogo-p-p>.

Розвиток науки в Київському університеті за 100 років. Київ : Видавництво Київського університету, 1935, 294 с.

Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.

Рудчук Ю. Становлення виконавської школи гри на духових інструментах у Києві (XVII – перша половина ХХ ст.). *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 20. 2011. С. 30–37.

Савицький Р. (мол.). Звукозаписи Любки Колеси. *Записки НТШ*. Праці музикознавчої комісії. Львів, 1996. Т. ССXXXII. С. 408–413.

Савченко І. Богослужбовий спів Києво-Печерської Лаври, особливості та послідовність його нотного запису та друку. *Рукописна та книжкова спадщина України*. Київ : НБУВ, 2017. Вип. 21. С. 35–47.

Самохвалов В. Михайло Іванович Вериківський як продовжувач теорії ладового ритму Б. Яворського та автор самостійної концепції ладових уявлень. *Михайло Іванович Вериківський: Погляд з 90-х*. Київ, 1997. С. 40–46.

Селігей П. Мовознавство. *Історія української культури*. Т. 5. Кн. 3: *Культура та розвиток науки і технологій в Україні*. Київ : Наукова думка, 2012. С. 188–230.



Семененко Н. Музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2011. Т. 3.

Семененко Н. Освіта музична. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. Т. 4. С. 511–528.

Семененко Н., Шевчук О. Музична освіта. *Історія української музики*. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 484–502.

Сергеева І. Береговський Мойсей Якович. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2006. Т. 1. С. 178.

Сидір Н. Еволюція жанру фортепіанної балади в українській музиці. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. 2019. Вип. 45. С. 198–210.

Сікорська І. Прем'єра ораторії Яциневича в умовах війни. *Музика. Український інтернет-журнал*. 2022. 26 груд. URL : <http://mus.art.co.ua/svitova-prem-iera-oratorii-yatsynevycha-v-umovakh-viyny/>.

Січинський Д. Пісня про Нечая. *Українські співи й думи на голос у супроводі ф-но* / зібрав Є. Турула. Київ ; Лейпциг, [б. р.]. Вип. 6. 12 с.

Скорульська Р. Музично-драматична школа М. В. Лисенка. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2011. Т. 3. С. 605–607.

Скрипник Г. Етнологія (етнографія). *Історія української культури* : у 5 т. Київ : Наукова думка, 2012. Т. 5 : *Українська культура ХХ – початку ХХІ століть*. Кн. 3 : *Культура та розвиток науки і технологій в Україні*. С. 296–399.

Скрипник Г. Етнологія, етнографія, народознавство. *Енциклопедія історії України*. Київ : Наукова думка, 2005. Т. 3. С. 64.

Словник музичної термінології (проект). Матеріали до української термінології та номенклатури. Харків ; Київ : ДВУ, 1930. 112 с. Відтворення видання 1930: Київ : Інститут

енциклопедичних досліджень, 2008. Т. XX. 111 с. [серія «Із словникової спадщини». Вип. 7].

Слоницький Ю. Чергове завдання. *Музика*. 1924. Ч. 10–12. С. 221–222.

Слоницький Ю., Янчук Г. Як вшанувати пам'ять Лисенка. *Музика*. 1925. № 7–8. С. 290–292.

Слонов М. Ой криче, криче та чорненький ворон: Малороссийская песня. Киев, 1907. 3 с.

Смолій В., Сохань П. Видатний історик України. *Грушевський М. Історія України-Руси*. Т. 1 : До початку XI віка. Київ : Наукова думка, 1991. С. VIII–XXXIX.

Сокальський О. Мистецька освіта на Україні. Київ : Музична Україна, 1967. 85 с.

Сокол О. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. Т. 4. С. 368–373.

Соловський Б. Перші лекції з нотної грамоти в трудшколі. *Музика*. 1925. Чис. 1. С. 27–28.

Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. Київ : Музична Україна, 2003. 439 с.

Станішевський Ю. Національна опера України. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.

Статут і штати Української академії наук у Києві. Київ, 1919. 23 с.

Стельмащук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : дис. ... канд. мист-ва. Київ, 2003. 180 с.

Степанченко Г. Композитор Яків Степовий. Київ, 1974. 47 с.

Степанченко Г. Я. Степовий і становлення української радянської музики. Киев, 1979. 36 с.

Стех М. Композитор Павло Сениця: повернення на батьківщину, *Збруч*. 2019. 12 серп.

Струтинська А. До питання музичної бібліографії і нотографії в Україні. *Бібліографія українознавства*. Львів, 1994. Вип. 2 : Бібліографія та джерела музикознавства. С. 7–18.

Таранченко О. Музика у творчості життя. Анатолій Буцької – неординарна особистість, митець, вчений. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 112. С. 73–95.

Терещенко А. Українська кантата і ораторія. Київ : Дніпро, 2021. 362 с.

Тихонюк В. М. Василь Барвінський – композитор і піаніст – в оцінці львівської преси 20-х років. *Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах* / ред.-упоряд. В. Грабовський. Дрогобич : Посвіт, 2008. С. 118–128.

Тишко Н. Валентин Борисов: творчі портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1972. 43 с.

Українська музична культура 1930–1941 років у європейському контексті: нові погляди, матеріали. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2021. 454 с.

Українські народні думи : у 2 т. / тексти і передмова К. Грушевської. Харків ; Київ, 1927. Т. 1. 167 с.; перевид. (здійснено ІМФЕ НАНУ) : у 2 кн. Київ, 2004.

Українські народні думи / тексти і передмова К. Грушевської : у 2 т. Харків; Київ, 1931. Т. 2. 304 с.; перевид. (здійснено ІМФЕ НАНУ) : у 2 кн. Київ, 2004.

Філенко Т. З архіву композитора і диригента Якова Яциневича. *Український музичний архів*. Київ, 1995. Вип. 1. С. 189–214.

Фільц Б. Обробки народних пісень для хору. *Історія української музики* : в 6 т. Київ, 1992. Т. 4. С. 78–104.

Фон Пауль, А. Піск. Народна музична освіта на Заході. *Музика*. 1927. Чис. 2. С. 7–13.

Фрайт О. Фортепіанні прелюдії українських композиторів: генеалогічно-еволюційний і компаративний ракурси. *Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті*:

колективна монографія / за заг. ред. О. Самойленко. Львів ; Торунь : Ліга-Прес, 2021. С. 43–70.

Харків В. Спостереження над лірниками та кобзарями Валківського району» [Доповідь, прочитана на засіданні Етнографічно-фольклорної комісії ВУАН] // АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 6. Од. зб. 23. 72 арк. 1928 р.

Харківський музичний фаховий коледж ім. Б. М. Лятошинського Харківської обласної ради. Сторінки історії. URL : <https://hmu.net.ua/index.php/homepage/storinki-istoriji1>.

Храмов Ю., Руда С., Павленко Ю, Кучмаренко В. Рання історія Академії наук України (1918–1921). Київ : Манускрипт, 1993. 248 с.

Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. Київ : Музична Україна, 1990. 134 с.

Церква мучеників: гоніння на віру та Церкву у ХХ столітті: матеріали Міжнародної наукової конференції (Київ, 6–7 лютого 2020 р.) / упоряд. С. В. Шумило ; відп. ред. прот. В. Савельєв. Київ : Видавничий відділ Української Православної Церкви, 2020. 616 с.

Церковно-гражданские постановления о церковном пении / сост. : прот. И. Чижевский. Харьков, 1878.

Цюлюпа С. Духове мистецтво Волинського полісся: минуле і сучасність. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 70. С. 106.

Чамахуд Д. Жанрова палітра музичної спадщини українського композитора Якова Яциневича. *Modern scientific research: achievements, innovations and development prospects*. Riga, 2021. October 1–2. P. 59–63.

Чепалов А. Николай Фореггер – «инженер танца». *Танец в Украине и мире*. 2011. № 2. С. 40–41.

Чепіль О. «Personaincognita» Павло Іванович Сениця (1879–1960). *Естетика і етика педагогічної дії*. 2015. Вип. 12. С. 137–147.

Шамаєва К. З життя Київської консерваторії (1921 рік). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 55 :

Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України. Київ, 2006. с. 204–213

Шамаєва К. З музичного побуту Києво-Печерської лаври. *Київська старовина*. 1992. № 2. С. 77–82.

Шамаєва К. Київська консерваторія 1922. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Вип. 67 : Музична культура України 20–30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки. Київ, 2008. С. 92–113.

Шамаєва К. Митці. Освіта. Час: з архівних джерел. Житомир : Косенко, 2005. 136 с.

Шевчук О. Всеукраїнське товариство революційних музик. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2006. Т. 1. С. 420–421.

Шевчук О. Києво-Печерський наспів. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2008. Т. 2. С. 368–369.

Шевчук Ол. Квітка Климент Васильович. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2008. Т. 2. С. 354–356.

Шеремета І. Музична періодика Всеукраїнського музичного товариства імені М. Леонтовича: сторінки історії. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Київ, 2018. Чис. 1 (61). С. 65–74.

Шеффер Т. Лев Ревуцький. Київ : Музична Україна, 1973. 36 с.

Шнуренко Р. Братский хор Святой Успенской Киево-Печерской Лавры под управлением архимандрита Флавиана (Приходько). *Записи старинных церковных хоров. Из архивного собрания Киево-Печерской Лавры*. Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра, 2011. С. 2–5.

Шкільник Б. До питання еволюції жанру хорової обробки духовної пісні у творчості українських композиторів. *Культура і сучасність*. 2019. № 2. С. 227–230.

Шнуренко Р. Духовный хор Киевского Владимирского собора под управлением М. А. Надеждинского. *Записи старинных церковных хоров. Из архивного собрания Киево-*

*Печерской Лавры. Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра, 2011. С. 11–13.*

Шнуренко Р. Записи старинных церковных хоров. Из сокровищницы Киево-Печерской Лавры. Свято-Успенська Києво-Печерська Лавра. 2011. 23 с.

Шнуренко Р. Хор Киевского Софиевского собора под управлением Я. С. Калишевского. *Записи старинных церковных хоров. Из архивного собрания Киево-Печерской Лавры.* Свято-Успенская Киево-Печерская Лавра, 2011. С. 5–11.

Шульгіна В. Музична україніка. Київ : НМАУ, 2000. 230 с.

Шульгіна В. Нариси з історії української музичної культури. Монографія. Київ : ДАКККіМ, 2005.

Шульгіна В. Повернення спадщини Ф. Якименка національній музичній школі. *Народна творчість і етнографія.* 2000. № 1. С. 131–136.

Шульгіна В. Українська музична педагогіка : підручник для студ. вищ. навч. закл. Вид. 3-тє, допов. Київ : НАКККіМ, 2016. 264 с.

Шульгіна В. Ф. Якименко. Празький період життя і творчості. (За матеріалами архівних фондів). *Повернення культурного надбання Україні: проблеми, завдання, перспективи:* зб. наук. праць. Київ, 1999. С. 50–56.

Шульгіна В., Яковлев О. Національна музична школа в контексті соціокультурних зрушень 20-х років ХХ століття. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського.* Вип. 67. Музична культура України 20–30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки. Київ, 2008. С. 77–91.

Шурова Н. Вериківський Михайло Іванович. *Українська музична енциклопедія* / [голова редкол. Г. Скрипник]. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2006. Т. 1. С. 327–329.

Щербанюк І. Тиха розмова зірок. *Свято-Володимирівський кафедральний Патріарший собор м. Києва.* Офіційний веб-сайт. URL : <http://katedral.org.ua/news/634-zirku.html>.

Юдкін І. Культура романтики. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2001. 482 с.

Юдкін І. Формування визначників української культури. Київ : Інститут культурології НАМУ, 2008. 184 с.

Юдкін-Ріпун І. Феноменологія культури як методологія інтерпретації. Київ : Інститут культурології НАМУ, 2020. 352 с.

Юзефчик О. Діяльність Кабінету музичної етнографії ВУАН у контексті розвитку української музичної фольклористики кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Київ, 2004. 200 с.

Юрмас Я. Композитор П. Сениця. *Глобус*. 1929. Вип. 21.

Юрченко М. Духовна музика українських композиторів 20-х років ХХ століття. Київ, 2004. 224 с.

Юрченко М. Духовна музика. *Історія української музики* : в 6 т. Київ, 1992. Т. 4. С. 105–124.

Юферова З. «Як Козицький переміг Сеницю і Хоткевича». *Музика*. 2014. № 2. С. 32–35.

Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. Львів, 2003. 263 с.

Яновський Борис Карлович (автобіографія). *Музика*. 1927. № 5–6. С. 53–54.

Яців Р. Оленка Гердан-Заклинська (1916–1999): життя у мистецтві. Львів : Растр–7, 2015. 152 с.

Burckhardt J.-C. *Weltgeschichtliche Betrachtungen* / Роздуми про всесвітню історію. Berlin; Stuttgart : W. Spemann, 1905. 294 p.

Partsch-Bergsohn I. *Modern dance in Germany and the United States. Crasscurrents and Influences*. Harwood Academic Publishers. cop. 1994-XIX, 167 [7] с.

Pro Domo Mea. Нариси: До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського / ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін. Харків : Хар. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2007. 335 с.

Sabaneyeff L. *Modern Russian Composers*. NewYork, 1927. 253 p.

Arnaud, Angeline. Francois Del Sarte : ses decouvertes en esthetique, sa science, sa methode... Paris : C. Delagrave. 1882. 258 p.

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ  
В ГАЛУЗІ СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ



Л. Ревуцький



С. Людкевич



Група українських митців. 1-й ряд: М. Сокіл, Л. Колесса, М. Муравйова;  
2-й ряд: Н. Городовенко, М. Вериківський, М. Радзівський,  
А. Рудницький, П. Козицький, Л. Ревуцький (Київ, 1929 р.)





Б. Лятошинський і Р. Глієр



Обкладинка видання  
Другої симфонії  
Л. Ревуцького  
(Київ, 2020)

ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ГОЛОСУ  
З ІНСТРУМЕНТАЛЬНИМ СУПРОВОДОМ. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА  
ЕВОЛЮЦІЯ ВІД ФОЛЬКЛОРНОГО ДЖЕРЕЛА ДО СОЛОСПІВУ



Віктор Косенко



Василь Барвінський



Яків Степовий

## З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ГРАМЗАПИСУ (1920-ті роки)



Фото платівки О.Кошиця

## ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ, ПОСТАТІ , ЗДОБУТКИ



М. В. Лисенко з діячами хорової справи. Сидять: А. Я. Бакалінський,  
К. Г. Стеценко, М. В. Лисенко, Я. П. Гулак-Артемівський.  
Стоять – О. А. Кошиць, О. К. Коваленко, К. Гончар. 1910-ті роки  
(ЦДАМЛМ України. Ф. 4. Оп. 2. Од. зб. 622. Арк. 22)



Ф. Колесса



Д. Січинський

ОЛЕКСАНДР БРИЖАХА – ХОРОВИЙ ДИРИГЕНТ  
І МУЗИЧНО-ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ:  
ДОЛЯ МИТЦЯ В ПЕРІОД ВЕЛИКОГО ТЕРОРУ



О. Брижаха



Квартет Радіокомітету. Сидять: О. Брижаха  
(керівник квартету), Куц (бас). Стоять: Зорич  
(тенор), Неділько (тенор), Шевченко (баритон)



Хорова капела Харківської державної філармонії.  
У другому ряду в центрі О. Брижаха



Хор 20-ї школи ім. І. Франка.  
У третьому ряду зверху в центрі О. Брижаха (1927 р.)

УСТАВНИЙ БОГОСЛУЖБОВИЙ СПІВ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ  
 ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ:  
 ТЯГЛИСТЬ БАГАТОВІКОВОЇ ТРАДИЦІЇ



Обіход нотний Києво-  
 Печерської лаври.  
 Ч. I: Всенічна  
 (Київ, 1910)



Всенічна за наспівом  
 Києво-Печерської лаври в  
 перекладенні Л. Малашкіна  
 (Київ, 1887)



Велика церква Успіння Божої Матері. Початок ХХ ст.

*Наукове видання*

**УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА  
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ  
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ КОНТЕКСТІ:  
НОВІ ПОГЛЯДИ, МАТЕРІАЛИ**

*Книга 2*

Редакторка-координаторка

*Олена Щербак*

Літературна редакторка

*Надія Ващенко*

Операторка

*Ірина Матвєєва*

Комп'ютерна верстка

*Олена Григоренко*

Формат 60x84/16

Обл.-вид. арк. 13,74

Ум.-друк. арк. 13,85

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології

ім. М. Т. Рильського НАН України

01001 Київ, вул. М. Грушевського, 4