

## УКРАЇНСЬКИЙ ЗВУКОВИЙ ІДЕАЛ В ХУДОЖНІЙ ЛАБОРАТОРІЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ

*У статті досліджуються ментальні основи і виконавські традиції в українському хорovому мистецтві. Аналізується розвиток хорovої традиції крізь призму національного кордоцентризму. Стверджується, що володіння національним звуковим ідеалом є умовою осягнення глибини феномену хорovого мистецтва у світовому контексті.*

**Ключові слова:** хорovий спів, художня лабораторія, український звуковий ідеал, диригент, традиція.

**Літ.:** 13

## THE UKRAINIAN SOUND IDEAL IN THE ART LABORATORY OF CHORAL CREATION

*The mental foundations and performing traditions of the Ukrainian choral art are explored in the article. The development of the choral tradition in the light of national kardiotsentryzm is analyzed. It states that the possession of the national sound ideal is the condition of understanding the depth of choral art phenomenon in global context.*

**Key words:** choir, art laboratory, Ukrainian sound ideal, conductor, tradition.

**Ref.:** 13

**Постановка проблеми.** Традиційне та академічне хорове виконавство – дві різні системи, які мають принципово відмінні ціннісні орієнтири: якщо у традиційному співі метою є самовияв індивідуальності кожного співака (співачи не прагнуть до злиття в єдине ціле), то в академічному хорovому співі

(утвореному під впливом церковної співочої манери), що відноситься до традицій загальноєвропейської хорової культури, «творчі індивідуальності зливаються в єдине ціле, підкоряючись волі диригента» [2, 86]. Отож, «сердечний» підхід до християнської релігії, зумовлений кордоцентризмом української ментальності, вкорінений у «традиційному вірознанні» (О. Бенч), витворив український національний варіант академічного співу, що зародився і розвинувся у церковному середовищі, і з якого вийшла практика світського академічного хорового виконавства. У цьому процесі формувався звуковий ідеал українського співу, що визначає якість хорового мистецтва у сьогоденні. Ці засади і визначають актуальність опрацювання даної теми у сучасному мистецтвознавстві.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблеми з теорії та історії українського хорового мистецтва висвітлені у низці наукових праць. У нашому дослідженні спираємося на ідеї О. Бенч [1; 2], І. Гулеско [4], П. Ковалика [6], А. Лашенка [8; 9], А. Мартинюка [10] та інших вчених.

**Мета** представленої статті показати процес становлення сучасного звукового ідеалу співу у процесі розвитку українського хорового мистецтва.

**Викладення основного матеріалу статті.** У сучасній соціокультурній ситуації в Україні хорове мистецтво є серед найбільш задіяних видів музичної творчості, що реалізується у діяльності великої кількості хорів. Пануючий сьогодні академічний спів виник на основі синтезу первинної обрядової пісенної традиції та церковного співочого канону (візантійського та західноєвропейського зразків), який проник у народну пісенність із привнесенням християнства в Україну. Дослідниця природи українського співу<sup>1</sup> О. Бенч пише, що «з прийняттям християнства первинний природний характер обрядового хорового співу було втиснуто в канонічні рамки церковного співу, де творчі індивідуальності співаків підкорялися волі регента, а вільне колективне звучання хору стало допоміжним засобом емоційного увиразнення церковної проповіді. Приймавши канон візантійського обряду, українці

---

<sup>1</sup> Див. також працю Л. Ященка «Українське народне багатоголосся» [12].

трансформували його відповідно до власної співочої традиції: канонічні тексти осмислювалися суто індивідуально» [1, 11]. Це, на думку вченої, дало підстави тлумачити Літургію з позицій християнського персоналізму, сутність якого полягає в безпосередньому індивідуальному осягненні людиною Бога через власне серце, що є духовним центром людини.

Один із патріархів українського хорового мистецтвознавства А. Лащенко визначив, що «академічний спів – це вокальна техніка, яка забезпечує високий «коефіцієнт корисної дії» за інтенсивністю звучання, висотою, тембром і витривалістю голосу» [9, 44]. У цьому вчений вбачав відмінність академічної манери співу від інших – фольклорних, стилізованих, однорегістрових, мовної, відкритої та ін. У процесі такого співу, на думку А. Лащенка, виробилася «система граничних можливостей хорових партій, що практично закріпило за кожною з них певну регістрово-технологічну програму забезпечення звучності; сформувало «правила» зв'язку внутрідіапазонного механізму фонації голосу із складом колективу; визначило особливості забарвлення окремих голосів і тембру окремих груп» [9, 44].

У музикознавстві диференційовано різновиди хорового співу, які сформувалися історично та більшою чи меншою мірою представлені у континуальному процесі української культури. Це *традиційний спів*, що функціонує на різних рівнях виконавського фольклоризму: 1) первинний традиційний спів фольклорних ансамблів; 2) репродуктивний спів науково-експериментальних гуртів, що відтворює первинне виконавство; 3) вибіркоче використання традиційного співу академічними хоровими колективами; 4) стилізація народнопісенних традицій народними хорами та ансамблями; 5) імітація пісенної традиції з орієнтацією на «усереднену модель фольклоризму» в різних сферах хорової культури [2, 10–11]), та витворений під впливом церковної традиції *академічний спів*. Для останнього також важливим є збереження національної першооснови, якою є *звуковий ідеал національної культури* (О. Бенч [2, 11]) або *національний звуковий ідеал* (О. Козаренко [7, 262]), що надає співу неповторності, і через який у «живому виконавському

процесі» виявляють себе загальнолюдські цінності. Відтак, діяльність диригентів, вишкolenих вузівською практикою й орієнтованих на «усереднений тип культури», О. Бенч бачить безперспективною. Лише володіючи *національним звуковим ідеалом*, диригент здатний досягнути і глибину власної культури, і вивести її на світовий рівень [2, 11]. «Українська співоча культура на всіх етапах свого розвитку зберігає *первинну духовно-генетичну сутність, яка виявляється через звуковий ідеал* (курс. – О. М.) етнічної співочої традиції. Залежно від того, наскільки диригент є носієм етнічної духовної традиції, її звукового ідеалу, можна говорити про національну специфіку академічного хорового співу» [1, 11].

Отже, для академічного хорового співу притаманна **національна специфіка**, яка зумовлюється **ментальними основами**. Національні музичні (пісенні) уявлення, зосереджені у генетичній пам'яті народу, складають його «музичну ментальність» – «спосіб мислення, музичну призму, через яку людина дивиться на цей світ і на себе в цьому світі» (В. Драганчук) [13, 213]. «Музична ментальність» є складовою загальної, цілісної ментальної структури нації. Найістотнішими прикметами української культури є ліризм, сердечність, замилювання природою, зв'язок з прадавньою обрядовістю.

Вказане трактування має ментальні основи, які виражені Г. Сковородою, П. Юркевичем та великим колом інших філософів і митців, що знайшло відображення у дослідженні національної ментальності. Кордоцентризм зумовив особливу українську співучість: «Самосвідомість української нації протягом століть бездержавності потужно реалізувалася в музичному мистецтві... як у формі національно-суспільного самовираження. То ж у фольклорному музичному матеріалі у всій повноті та розмаїтості є закладеним наше сутнісно-ментальне, що «повертається» до нас при виконанні чи слуханні народної пісні у вигляді колективно створеного інтонаційного смислу, воно ж у вигляді трансформованих варіантів – у професійній музиці національної традиції» [4]. Таке ж «наше сутнісно-ментальне» відображене в академічній пісенній традиції, яка постала у вершинних взірцях хорової музики й утворила

потужний духовний ланцюг, що пов'язав українську співочу традицію від бароко до сучасності, поряд із народнопісенним матеріалом стала джерелом самореалізації нації.

В українській історичній ретроспективі у ряди очільників національного руху ставали пасіонарії-диригенти, виконуючи роль «лицарів національного духу». Це особистості, що володіють пасіонарним зарядом і в діяльності яких хоровий спів став тим знаменом, під яким Україна «відкривалася» для світу на початку ХХ ст. після тривалого перебування під владою інших держав. Важливу пасіонарну місію виконали М. Лисенко – засновник української хорової школи, Д. Котко – засновник першого професійного хору у Західній Україні, на основі якого утворив «Трембіту» (Львів), Н. Городовенко – засновник «Думки» (Київ), В. Верховинець – засновник капели «Чумак» (Харків) та жіночого театру української пісні «Жінхоранс» (Полтава), К. Пігров – засновник молдавської капели «Дойна», М. Колесса – основоположник хорової школи в Західній Україні; композитори і диригенти М. Леонтович, К. Стеценко, С.Людкевич та інші національні діячі. Так, завдяки діяльності О. Кошиця, що очолив у часи Директорії Українську республіканську капелу, українська культура стала відомою на весь світ, «Думка» у 1929 р. здійснила тріумф української культури під час турне по Франції та ін. У 1920-х в Україні працював О. Свешніков – керував Полтавською хоровою капелою та організовував дитячу самодіяльність. Російський митець виконував з хоровими колективами обробки українських народних пісень.

А. Лашенко звернув увагу на долі українських пасіонаріїв у хоровому мистецтві, які перейняли долю митців «розстріляного відродження»: О. Кошиць «вимушено залишившись там у еміграції, Н. Городовенко за більшовиків очолив «Думку», К. Стеценко був змушений виїхати з Києва на периферію, П. Козицький обирав шлях революційно-пролеткультівської діяльності. Виявився непотрібним і пізніше опинився за межами України Я. Яциневич, трагічно загинув М. Леонтович» [8, 18–19]. У 1920-х рр. було ліквідоване Музичне товариство ім. Леонтовича. Д. Котко, чиє ім'я було

надовго викреслене з української історії, у 1950-х рр. відбув поневіряння у радянських таборах, В. Верховинець помер після арешту НКВС, доля багатьох інших митців склалася трагічно.

У таких умовах ряд митців, як і О. Кошиць, що працював у США і Канаді з Українською капелою, змушені були емігрувати – хоровики «розсіялися» по світу, проте часто не полишили рідні традиції академічного співу. Це митці, що в середині – другій половині ХХ ст. очолювали провідні українські хори у світі [2, 236–250; 11]: Ігор Соневицький, що переніс українське хорове мистецтво на американські терени – диригент хору «Думка» у Нью-Йорку, «Трембіта» в Ньюарку, Українського хору ім. Тараса Шевченка в Клівеленді, співзасновник та викладач Українського музичного інституту Нью-Йорку, директор цього закладу у 1959–1961 рр.; Нестор Городовенко, який створив хор «Україна» в Німеччині, керував українським хором у Монреалі; Мирослав Антонович («Візантійський хор» в Голландії або «Хор голландських козаків», в якому співають голландці світову класику та українських пісень); Ярослав Бабуняк (хор «Гомін» у Манчестері; у 1988 р. з нагоди 1000-ліття хрещення Русі створив «Хор Тисячоліття», в якому об'єднав українські хори Великої Британії та інших країн, у 1995 р. здійснив спільне турне по Україні з «Гомонами» зі Львова (Олег Цигилик) і Києва (Леопольд Ященко)); Володимир Климків (хор ім. О. Кошиця у Канаді); Андрій Гнатишин (український хор церкви св. Варвари у Відні); Марія Дитиняк (хор «Дніпро» в Едмонті (Канада)); Лев Туркевич (чоловічий хор «Ватра» в Австрії, чоловічий і жіночий хори «Прометей», «Чайка», мішаний хор при Українській католицькій кафедрі в Канаді); Євген Дольний (чоловічий хор ім. Т. Шевченка у Торонто (Канада)) та ін. Після розпаду СРСР ряд українських митців залишилися і на теренах колишнього Союзу, формуючи осередки української культури у колишніх республіках, найбільше у Російській Федерації.

Повертаючись до України, що перебувала у складі СРСР, заакцентуємо на тому, що у 1940–1960-х рр. найбільш задіяним колективом був Державний український хор, яким в цей час керував його засновник Григорій Верьовка. Як

пише О. Бенч, «діяльність українського народного хору під керуванням Григорія Верьовки припадає на період масового витравлення в культурі національно своєрідного. Панівна система передусім нівелювала регіональні осередки культурної традиції народу, перекриваючи, пригнічуючи місцеві духовні джерела. Все це робилося задля утвердження «нової спільноти – радянського народу» та його масової культури... З цією метою керівні партійно-державні органи сформували стереотип, прийняли його за еталон, а далі вже за інерцією йшло його копіювання й масове наслідування по всій Україні» [2, 203]. Таким чином, сформувався цілий пласт колективів, у творчості яких «імітувалося» народне хорове виконавство, які стали основним рушієм хорового мистецтва цього трагічного для української культури часу.

Новий сплеск хорової масовості відбувся у середині 1970-х рр., коли розмежувалися академічний і народний виконавські напрямки, останній з яких, на відміну від фольклорно-ансамблевого співу на природному підґрунті, був штучним явищем, часто з обмеженою вокально-технічною палітрою і невисоким мистецьким потенціалом. Проте, такі колективи, що в історичному сенсі мали локальний характер, на цей час заповнили культурний простір, зайнявши «ніші» і академічного, і справді народного виконавства – їх кількість становила понад 80 % від загального числа існуючих хорових колективів [8]. У складних колізіях суперечливої української історії у ХХ ст. національний первінь в хоровій культурі «виринав» під час «хрущовської відлиги», коли у 1966 р. Академічний народний хор ім. Г. Верьовки, яким від цього часу почав керувати А. Авдієвський, вперше з концертною програмою виїхав за кордон [5].

Цей період пов'язаний зі створенням ґрунтовних підвалин провідних хорових шкіл, які сформували послідовники видатних диригентів Костянтина Пігрова та Миколи Колесси, із виконавською творчістю Павла Муравського у Львові («Трембіта») і Києві («Думка», хор Київської консерваторії), Лева Венедиктова в Києві (Київський театр опери та балету), Володимира Василевича у Львові (створив хор Львівської консерваторії), із хоровою творчістю композиторів-шістдесятників у контексті авангардних пошуків і

«нової фольклорної хвилі», а також появою феномену академічного камерного хорового виконавства, засновником якого в Україні став В. Іконник. В Україні сформувалися та набули активного розвитку провідні регіональні хорові школи – київська, одеська, львівська, харківська, які є осередками професійної майстерності до сьогодні, хорове мистецтво розвивається на ґрунті сформованих виконавських традицій, які утримуються та реалізуються в їх діяльності.

**Висновок.** У результаті проведеного дослідження ментальних основ і виконавських традицій в українському хоровому мистецтві прийшли до розуміння того, що володіння національним звуковим ідеалом є умовою досягнення глибини феномену хорового мистецтва у світовому контексті.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя / Ольга Бенч. – К. : Дніпро, 2002. – 664 с.
2. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : [навчальний посібник] / Ольга Бенч-Шокало. – К. : Редакція журналу «Український Світ», 2002. – 440 с.
3. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль : [навчальний посібник] / Інеса Гулеско. – Харків : ХДІК, 1994. – 108 с.
4. Драганчук В. Український національний характер як предмет музикознавчого зацікавлення / Вікторія Драганчук // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : збірник наукових праць. – Луцьк : РВВ «Вежа», 2007. – Вип. 1. – С. 124–137.
5. Кияновська Л. О. Анатолій Авдієвський (До 75-річчя від дня народження) / Любов Кияновська // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії '2009. – К. : ІПСМ АМУ; КЖД «Софія», 2009. – Вип. 2 (11). – С. 67–69.



6. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореферат дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 – музичне мистецтво / Ковалик Павло Андрійович ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2002. – 18 с.
7. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко ; Наукове товариство ім. Шевченка у Львові. – Л. : [б.в.], 2000. – 286 с. – (Українознавча бібліотека НТШ ; число 15).
8. Лащенко А. П. Українське хорове мистецтво ХХ ст. / Анатолій Лащенко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – К., 1999. – Вип. 14. – Кн. 6. – С. 18–31.
9. Лащенко А. П. Хоровая культура: Аспекты изучения и развития / Анатолий Лащенко. – К. : Музична Україна, 1989. – 132 с.
10. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова школа М. В. Лисенка як феномен української музичної культури / Анатолій Мартинюк // Теоретичні та практичні питання культурології : збірник наукових статей. – Запоріжжя : Запорізький державний університет, 1999. – Вип. 2. – С. 106–112.
11. Павлишин С. С. Ігор Соневицький / Стефанія Павлишин. – Л. : БаК, 2005. – 120 с.
12. Ященко Л. І. Українське народне багатоголосся / Леопольд Ященко ; [відп. ред. М. М. Гордійчук] ; АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії. – К. : Видавництво Академії наук УРСР, 1962. – 236 с.
13. Drahaniczuk W. Mentalność muzyczna jako czynnik zmniejszenia dystansu w stosunkach społecznych / Wiktoria Drahaniczuk // Dystans społeczny w teorii i praktyce pedagogicznej / Red. M.Chodkowska, St. Byra. – Lublin : Wyd-wo Uniwersytetu Marii Curie – Skłodowskiej, 2012. – S. 213–231.