Міністерство освіти і науки України

Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя

Навчально-науковий інститут мистецтв імені Олександра Ростовського

Кафедра вокально-хорової майстерності

ОП Музичне мистецтво

За спеціальністю 025 Музичне мистецтво

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**

на здобуття освітнього ступеня магістр

**ХОРОВЕ МИСТЕЦТО УКРАЇНИ XIX СТОЛІТТЯ:**

**ВІХИ ТА ПЕРСОНАЛІЇ**

**Пархоменко Анастасія Сергіївна**

Науковий керівник – Костенко Людмила Василівна,

кандидат педагогічних наук, професор кафедри вокально-хорової майстерності

Рецензенти:

Раструба Т. В. – Кандидат педагогічних наук,

старший викладач кафедри вокально-хорової майстерності

Спіліоті О. В. – кандидат педагогічних наук, доцент

Допущено до захисту

Завідувач кафедри вокально-хорової майстерності, кандидат педагогічних наук, професор

Костенко Л. В.

Ніжин 2019

**ЗМІСТ**

**ВСТУП……………………………………………………………………………....5**

**РОЗДІЛ І. ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ………………………………………………………………......**

* 1. Українська культура та музичне життя України XIX століття.……………………………………………………………………….........11
  2. Основні етапи розвитку хорового мистецтва досліджуваного періоду………………………………………………………………………………32

**Висновки до розділу 1…………………………………………………………….42**

**РОЗДІЛ ІІ. СОЦІАЛЬНІ ПОРТРЕТИ ДІЯЧІВ ХОРОВОГО РУХУ НА УКРАЇНІ……………………………………………………………………………44**

2.1. Провідні товариства хорового руху на Україні XIX століття…………………………………………………………………………….44

2.2. Музична діяльність визначних композиторів та хорових виконавців України XIX століття………………………………............................................57

**Висновки до розділу 2…………………………………………………………….71**

**ВИСНОВКИ ……………………………………………………………………….72**

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…..…………………………………...78**

**АНОТАЦІЯ**

Пархоменко А. С. «Хорове мистецтво України XIX століття: віхи та персоналії» - кваліфікаційна праця на правах рукопису.

Магістерська робота направлена на відродження прогресивних досягнень минулого, яке важливе сьогодні, адже багаторічне відмежування від власних національних коренів та культурних традицій призвели до втрати духовного зв’язку між поколіннями. Тому поглиблене дослідження музичної культури окремих регіонів та всієї України дозволяють отримати нові дані щодо процесу розвитку загальнонаціональної музичної культури, а саме хорового мистецтва.

Мета роботи полягає у визначенні векторів розвитку та особливості взаємодії хорової культури України у динаміці соціокультурних XІX століття.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що уперше в царині музичної культури і практики зроблено спробу хронологічної систематизації розвитку хорового мистецтва (віхи та персоналії) як унікального культурно-мистецького явища.

**Ключові слова:** хорове мистецтво, хорова творчість, хоровий спів, національно хорова школа, культурне явище.

**SUMMARY**

Parkhomenko A. S. "Choral art of Ukraine of the XIX century: periodization and personalities" - qualification work on the rights of the manuscript.

The master's thesis is aimed at reviving the progressive achievements of the past, which is important today, since many years of separation from one's own national roots and cultural traditions have led to the loss of spiritual connection between generations. Therefore, in-depth studies of the musical culture of individual regions and throughout Ukraine make it possible to obtain new data on the process of development of national musical culture, namely choral art.

The purpose of the work is to determine the vectors of development and features of interaction of choral culture of Ukraine in the dynamics of socio-cultural XIX century.

The scientific novelty of the work is that for the first time in the field of musical culture and practice an attempt has been made to chronologically systematize the development of choral art (milestones and personalities) as a unique cultural and artistic phenomenon.

**Keywords:** choral art, choral art, choral singing, national choral school, cultural phenomenon.

**ВСТУП**

**Актуальність теми.** Здобуття Україною незалежності зумовило активний процес перетворень у всіх сферах життєдіяльності молодої країни. Пошуки шляхів розвитку держави спричинили посилений інтерес наукової думки до відродження національних культурних традицій. Розуміння їх потребує ретроспективного аналізу сукупності набутих музичних цінностей, діяльності соціуму у напрямку створення, використання, розповсюдження та збереження даних цінностей. Культура і мистецтво, поряд з економічними, географічними, історичними чинниками, є показниками, що складають цілісну характеристику держави і стали основою багатьох ґрунтовних культурологічних та музикознавчих досліджень, які ставлять за мету відтворення й збереження специфіки української культури, зокрема хорової, в умовах посилення процесів глобалізації.

Саме культурно-мистецька спадщина дозволяє знайти раціональний підхід до інтеграції запозиченого досвіду і вітчизняного компоненту в діяльності окремих персоналій, як представників конкретного історичного періоду.

Відродження прогресивних досягнень минулого важливе сьогодні не тільки з позиції збагачення сучасних знань. Багаторічне відмежування від власних національних коренів та культурних традицій призвели до втрати духовного зв’язку між поколіннями. Тому поглиблене дослідження музичної культури окремих регіонів та всієї України дозволяють отримати нові дані щодо процесу розвитку загальнонаціональної музичної культури, завдяки чому маємо змогу окреслити якісно іншу, більш повну та цілісну картину історії вітчизняного музичного мистецтва. Його поновленню сприяють дослідження в галузі української музичної культури й освіти, зокрема в аспекті розвитку вокально-хорових традицій, як найбільш поширеної галузі, що розглядаються в контексті всієї культури та ідеології в широкому спектрі образів та понять певного історичного періоду, залучаючи різноманітні джерела в їх сукупності й порівнянні.

Перегляд і творче переосмислення значимості для духовного життя нації музичної культури (зокрема вокально-хорової), стану розвитку чинників її глибинного впливу (творчості, виконавства, педагогіки, просвітництва) в світлі сучасних філософських та педагогічних поглядів на роль та значення хорової музики у формуванні світогляду, національної самосвідомості, морально-естетичної культури особистості засвідчують потребу систематизації традицій минулого та визначення їх значимості в сьогоденному мистецькому світі.

На важливості врахування тенденцій українського хорового руху як складника культури, громадсько-педагогічного досвіду окремих персоналій у процесі вивчення ґенези музичного мистецтва, педагогіки, краєзнавства, освіти регіонів України вказували філософи, історики, культурологи, педагоги, мистецтвознавці: В. Андрущенко, В. Антонович, М. Бердяєв, В. Бондаренко, В. Вернадський, В. Греченко, М. Грушевський, М. Драгоманов, В. Зоц, В. Кушнерук, М. Максимович, В. Режко, І. Чорний, К. Ушинський та ін.

Питання характеру, змісту поширення освіти, культури, виховної діяльності у контексті загальних, педагогічних, історико-наукових праць розглядали: Л. Березівська, О. Биковська, Л. Вовк, О. Сухомлинська, М. Ярмаченко та ін.

Для нашого наукового пошуку важливе значення мали результати історико-педагогічних та мистецтвознавчих досліджень сучасних науковців (О. Васюти, П. Гушоватого, Л. Дорохіної, М. Загайкевича, В.  Камінського, Л. Кияновської, Т. Ляшенко, І. Матійчин, Ю. Медведика, С. Салія, Л. Турчак, М. Юрченка, Ю. Ясинського та ін.), пов’язаних з аналізом історико-мистецького процесу XIX століття, вивченням закономірностей вітчизняної хорової школи, особливостями становлення національної системи музичної освіти, передумовами перетворень соціально-економічного життя суспільства даного періоду, що забезпечували мистецьку вокально-хорову позицію видатних історичних персоналій.

Неординарність і багатогранність особистостей хорового руху досліджуваного історичного періоду привертали увагу багатьох дослідників. Зокрема: О. Бенч-Шокало, Л. Кияновську, П. Ковалика, Л. Корній, Н. Королюк, Т. Кумеду, А. Мартинюка, Ю. Медведик, О. Михайличенка, А. Лащенка, М. Поповича, В. Рожка та ін.

Отже, *завданням* нашої роботи ми бачимо ретроспективний аналіз доробку видатних персоналій минулого щодо розвитку хорового руху в Україні XIX століття. Її розв’язання пов’язано з переосмисленням прогресивних ідей минулого з погляду на сьогодення, що є необхідною передумовою всебічного розуміння дослідниками нових проблем, що постали перед сучасною мистецькою хоровою наукою і практикою.

Вибір тематики магістерської роботи **«Хорове мистецтво України XIX століття: віхи та персоналії»** зумовлений недостатністю комплексного дослідження проблеми, об’єктивної історико-педагогічної оцінки характеру просвітницької роботи окремих персоналій в контексті системи музично-педагогічної думки крізь призму педагогічної, музично-освітньої діяльності митців згідно логіки загальних соціально-політичних зрушень в Україні у досліджуваний період.

**Мета дослідження** – визначити вектори розвитку хорової культури України у динаміці соціокультурних змін XIX століття.

Поставлена мета передбачає виконання наступних **завдань**:

1. Проаналізувати ретроспективу культури та музичного життя України другої половини XIX століття.
2. Виявити й обґрунтувати основні етапи розвитку хорового мистецтва.
3. Висвітлити роль провідних товариств у становленні та розвитку хорового мистецтва на Україні XIX століття.
4. Здійснити аналіз музичної діяльності українських композиторів та хорових виконавців визначеного історичного періоду.

**Об’єкт дослідження** –процес становлення національної культури та мистецтва в контексті загальноєвропейських культуротворчих процесів.

**Предмет дослідження** – особливості хорового мистецтва в театральних, концертних, музично-освітніх інституціях, музичних товариствах України XIX століття.

**Хронологічні межі дослідження** охоплюють період XIX століття.

*Нижня хронологічна межа* визначається 1861 роком, коли було відмінено кріпацтво, згідно якого здійснюються ряд реформ серед яких проведена і реформа народної освіти (1864 рік). *Верхня хронологічна межа* охоплює 1922 рік (створення СССР), коли відбувався так званий національний культурний злет.

У процесі роботи ми використовували такі **методи дослідження**:

- *теоретичні*: монографічний та вибірковий – для формування масиву першоджерел; ретроспективний аналіз і синтез – дозволив простежити в динаміці процес становлення національного хорового мистецтва визначеного історичного періоду; історіографічний – допоміг критично проаналізувати опубліковану з цієї проблеми наукову літературу; компаративний – забезпечив можливість зіставлення, порівняння та виокремлення загального й особливого у розвитку хорового руху України XIX століття; теоретичного узагальнення – для підведення підсумків.

**Наукова новизна та теоретичне значення одержаних результатів дослідження** є у тому, що:

* зроблено спробу хронологічної систематизації розвитку хорового мистецтва (віхи та персоналії) як унікального культурно-мистецького явища, що стало невід’ємною складовою соціокультурного простору України XIX століття; визначено й обґрунтовано основні етапи розвитку хорового мистецтва досліджуваного періоду;

*–* уточненовідомості щодо професійних, аматорських, церковних хорових колективів, їх виконавських можливостей; фактологію щодо хорової творчості українських композиторів, хорових диригентів, просвітників та їх роль у поступі музичних інституцій і формуванні репертуарної політики;

*–* узагальнені дані про міжнаціональні зв’язки й взаємовпливи у сфері хорового руху України, що відобразилося на професіоналізації й інтенсифікації музичного мистецтва; етапність хорової культури України як важливої складової духовного життя нашого народу; необхідність діяльності музичних товариств та інституцій XIX століття в аспекті розвитку вокально-хорового мистецтва.

**Практичне значення** одержаних результатів полягає у можливості їх використання у подальших наукових розвідках з історії української хорової музики, хорознавства, музичного краєзнавства. Матеріали магістерської роботи можуть слугувати додатковим ресурсом для навчальних курсів з історії хорової культури України, історії виконавського мистецтва, історії музичної педагогіки, а також у культурно-просвітницькій діяльності, при укладанні біографічних словників діячів музичної культури України тощо. Висвітлені в магістерській роботі визначні персоналії, їх доробок у хоровому мистецтві зазначеного періоду сприятимуть формуванню професійних пріоритетів сучасних українських хормейстерів. Зібраний про хоровий рух фактичний матеріал може бути використаний у процесі науково-дослідної діяльності майбутніх магістрів, аспірантів та викладачів.

**Апробація результатів.**

Основні положення та результати дослідження обговорено на Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Мистецька освіта очима молодого науковця» (м. Ніжин, 27 листопада 2018 р.), обговорювались на ІІІ Мистецько-педагогічних читаннях пам’яті професора О.Я.Ростовського «Мистецька освіта України: європейський вектор розвитку» (м. Ніжин, 13 березня 2019 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Мистецька освіта України в сучасних вимірах» (м. Ніжин, 19-20 квітня 2019 р.), на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Стратегічні напрямки розвитку мистецької педагогіки та виконавства у контексті сучасних освітніх перетворень» (м. Ніжин, 7-8 травня 2019 р.), ІІ Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Мистецька освіта очима молодого науковця» (м. Ніжин, 20 листопада 2019р.), та на засіданнях кафедри вокально-хорової майстерності НДУ імені Миколи Гоголя.

**Публікації.**

Основні положення даного питання були висвітлені у 2 публікаціях: Іваненко-Коленда А. С «Розвиток українського хорового мистецтва (X- XVIII ст.) / Проблеми мистецької освіти : збірник науково-методичних статей // за ред. Ю. Ф. Дворника та О. В. Коваль. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2019. – С. 184-189.; Пархоменко А. С. «Основні етапи розвитку хорового мистецтва другої половини XIX – початку XX століття» / Теорія та методика мистецької освіти : збірник науково-методичних статей // за ред. Ю. Ф. Дворника, О. В. Коваль. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2019, Вип. 3 – С. 146-149.

**Структура роботи.** Відповідно до мети та завдань дослідження робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури. Список використаних джерел містить 82 найменувань.

Загальний обсяг тексту магістерської роботи становить 83 сторінок, із них основний текст – 73 сторінки.

**РОЗДІЛ І.**

**ІСТОРІОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

* 1. **Українська культура XIX століття**

Процес інтеграції України у європейський культурний простір як конкурентоздатної держави вимагає репрезентувати світові своє унікальне національне обличчя через трансляцію здобутків самобутньої національної культури. Саме тому необхідність духовного національного відродження України останнім часом стала предметом активного обговорення та спеціального осмислення.

В енциклопедичному словнику під поняттям «культура» (від лат. *Culture* – обробляти, обробіток) [37, с. 265] розуміють поєднання у собі науки і освіти, мистецтва, моралі, укладу життя та світогляду, тобто сукупності матеріальних та духовних цінностей, створених людством протягом певного історичного періоду. В. Греченко, В. Кушнерук, В. Режко, І. Чорний та ін. переконують у тому, що культура як скарбниця накопиченого продовж тисячоліть колективного досвіду є головним набутком людей і, за великим рахунком, стає кінцевим підсумком життєвих шляхів окремих особистостей, людських колективів усіх рівнів і, зрештою, цілого людства [36, с. 3]. Тому ми солідарні з їх висновками про те, що вивчення, засвоєння, захист від спотворень, примноження і передача наступним поколінням головних здобутків культури є справою почесною і надзвичайно відповідальною.

Вивчення культурологічної, етнографічної, соціологічної, психолого-педагогічної та історичної науки [63, с. 21] дозволило нам переконатися у тому, що надзвичайність зростання української культури XIX століття полягає у назріванні певних закономірностей, які властиві будь-якому європейському народові, який перебував у той чи інший час під гнітом іншої імперської влади (Україна у ці історичні межі була під владою царської Росії та Австро-Угорської імперії) й прокладав собі шлях до незалежності. У цей час відбувається так звана трансформація культурницького руху українського суспільства у бік національно-визвольного руху, де ключовим завданням стає вирішення спектру проблем соціально-економічного та політичного кола.

До основних культурних явищ та процесів цього періоду, що вплинули на подальший історичний розвиток нашої держави можна віднести: впровадження буржуазних реформ в обох імперіях, які створили кращі умови для культурного розвитку держави; завершення промислового перевороту, наслідком якого було зміцнення матеріальної бази та стимулювання розвитку освіти і науки; підтримка й фінансування підприємцями-магнатами культури та мистецтва; спрямування уваги інтелігенції в бік народної ідеології, що сприяло вивченню етнографії, мови, фольклору тощо.

Тож нижньою хронологічною межею нашого дослідження стає **1861** рік, коли було відмінено кріпацтво. Як наслідок здійснюються ряд реформ серед яких проведена і реформа народної освіти (1864 рік), яка була спричинена потребами господарства в освічених працівниках. Зміст цієї реформи полягав у тому, що всі типи початкових шкіл, які існували до цього ставали загальностановими і починають називатися народними училищами. Дані училища характеризувалися спочатку п’яти, потім шести і зрештою семи-річним терміном навчання. Вивчали в них історію, географію, малювання, геометрію, креслення, природничі дисципліни тощо. Зазвичай навчалися в подібних школах діти поміщиків, чиновників, духовенства, буржуазії, хоча вони вважалися безстановими [ 49 с. 15].

Ще однією характерною ознакою шкіл даного періоду було їх розмежування на класичні та реальні. Різниця полягала у вивченні певної предметної ланки та можливості одержання подальшої освіти. Так, у класичних гімназіях вивчали в основному гуманітарні дисципліни, грецьку та латинську мови, а їх випускники мали можливість вступити до університету. У реальних гімназіях перевага віддавалася природничим наукам та європейським мовам. Після закінчення такої гімназії учні могли вступити лише до вищих технічних навчальних закладів. Принагідно зазначити, що жінки у цей історичний період могли отримати середню освіту в так званих жіночих гімназіях, прогімназіях або ж єпархіальних школах [58, с. 13].

Подібні школи до кінця 1880-х років було відкрито як на земствах Лівобережної і Правобережної, так і на Південній Україні. На Сході ж нашої держави ситуація була дещо іншою, оскільки навчатися могла лише третина дітей, через скрутне матеріальне становище. За таких обставин рівень освіченості до кінця XIX століття коливався від 15,5 % до 27,9 % в залежності від регіону.

На Західних же землях України населення все ще залишалося неписемним, оскільки Австро-Угорський уряд здійснював політику полонізації (Східна Галичина), модяризації (Закарпаття), румунізації (Північна Буковина). На цій території початкові школи було переведено у відомства світських органів. Але до кінця 1890-х років освітній стан дещо покращився, хоча писемним залишалася лише третина населення, коли було дозволено викладання українською мовою. У цьому сенсі великого ґатунку набуває *«Руське педагогічне товариство»,* яке перейняло досвід культурно-освітнього товариства *«Просвіта»* (Львів, 1868 р.), створене в 1881 році та опікувалося проблемами навчання і виховання.

Вищу освіту в даний історичний період можна було отримати в університетах: Харкова, Києва, Львова, Одеси (Новоросійський – 1865 р.), Чернівцях (1875 р.) тощо. Із розвитком економіки зростає потреба у кваліфікованих робітниках, що призвело до відкриття вищих спеціальних навчальних закладів: Південноросійський технологічний інститут у Харкові (1865 р.), Київський політехнічний інститут (1898 р.), Політехнічний інститут у Львові (1877 р.), Академія ветеринарної медицини (1897 р.), Вище гірниче училище в Катеринославі тощо [58, с. 56].

Початок XX століття відзначався продовженням розвитку освіти України під впливом визначних історичних подій: Перша світова війна, Лютнева та Жовтнева революції, боротьба за українську державність у 1917–1920-х рр. Тож верхньою хронологічною межею нашого дослідження буде **1922** рік (створення СССР), коли відбувався так званий національний культурний злет.

Значним прогресом в освіті цього історичного періоду була ліквідація неписемності населення. Створені попередньо освітні заклади продовжували функціонувати, але поряд відкривалися нові типи шкіл – «фабрично-заводські семирічки», де можна було одночасно отримати і середню, і спеціальну освіту. Загалом освіченість українців поступово зростала.

Із розквітом освіти в нашій державі стимулюється діяльність видатних науковців, котрі зробили неоціненний внесок у розвиток культури України XIX століття. Серед них: Д. Заболотний (епідеміолог і мікробіолог); І. Пулюй (декан електротехнічного факультету); І. Мечников (засновник клітинної теорії імунітету); О. Ляпунов (математик); В. Хвойк (відкрив перші пам’ятки трипільської культури); М. Грушевський (філософ та історик); В. Липинський (розробив концепцію провідної ролі еліти в державотворенні); О. Єфименко, Д. Багалій, Д. Яворницький (історики); Б. Грінченко (видав у 1907–1909 рр. чотиритомний «Словник української мови»); С. Рудницький (географ) та багато інших.

Відлунням національно-визвольного руху досліджуваного нами історичного періоду стала згуртованість національної інтелігенції, яка повертається обличчям до народу і надихається на цій ниві на духовне та політичне самоствердження, на основі якого формується український менталітет. Утиски щодо української мови обох пануючих імперій, які особливо болюче для народу відобразилися у законодавчих актах (Валуєвський циркуляр 1863 року та Емський акт 1876 року), спричинили протест з боку української еліти. Внаслідок цього вона дещо нахабно та сміливо починає друкуватися не лише російською, але й українською мовами в журналі «Основа», який видавався у Петербурзі. На шпальтах цього журналу була різноманітна тематика щодо етнографічних, фольклорних, літературно-художніх та критичних праць В. Білозерського, П. Куліша, М. Костомарова, М. Максимовича та ін., пов’язаних з проблемами українського народу, його світогляду. Поряд із цим активізуються підприємці-магнати, які починають фінансувати та підтримувати культуру та мистецтво нашої держави. Одним із прикладів цього було відкриття друкарні за кошти В. Тарновського та Г. Галагана, в якій активно друкувалися праці українських письменників, серед яких Г. Квітка-Основ’яненко, І. Котляревський, Т. Шевченко, П. Куліш, Марко Вовчок та ін., котрі вплинули на становлення культурного простору України цих років.

У піднесенні культури Україні XIX століття ключову роль віддають художній літературі, яка роки розвивалася у специфічних суспільно-політичних умовах, проте досягла високого ґатунку. Її процвітання обумовлювалося багатьма факторами, серед яких: геніальна творчість Т. Шевченка; злет передової російської літератури; запал революційно-демократичних та національно-визвольних ідей тощо. За таких обставин повноцінної зрілості сягають такі її жанри, як проза, поезія, драматургія, публіцистика та ін. Провідним методом відображення дійсності у творах стає критичний реалізм, разом із тим розширюється коло образів, де значну роль віддають революційному бійцеві [21, с. 18].

Принагідно наголосити, що Т. Шевченко, у своїх творах сконцентрував духовно-моральний світ національно-історичних та християнсько-естетичних цінностей нашого народу. Сучасна дослідниця його творчості В. Василюк наголошує, що Кобзар гнівно засуджував українську еліту, яка зрадила інтереси простих українців, забулася власну історію, ігнорувала національну мову, культуру і сповідувала проімперський конформізм чим продукувала українську меншованість [12, с. 53]. Після творчості Т. Шевченка суттєвий щабель у літературному просторі нашої держави займає постать П. Куліша (першого українського професійного критика, творця українського правопису), котрий мав власну друкарню, де видавалися твори як українських авторів, так і зарубіжних. Демократичний напрям української художньої літератури пропагують Марко Вовчок, Л. Глібов, А. Свидницький, С. Руданська. Їх творчість характеризується зображенням боротьби народу проти гніту поміщиків та іноземців, лицемірства, створенням живих постатей виразників інтересів гнобленого люду, революційним пафосом тощо.

Протягом 1880–1890-их рр. в літературному жанрі формується сузір’я талановитих письменників, серед яких: І. Нечуй-Левицький, П. Мирний, І. Манжура, Б. Грінченко, Ю. Федькович, І. Франко та багато інших. Характерною ознакою цих років є утвердження жанрів соціальної повісті, соціальнопсихологічних романів та повістей тощо. Автори змальовували реалістичну картину гіркої долі селян, наймитів, бурлаків, побут та звичаї, психологію простих людей; засуджували кріпацтво та його пережитки, весь тогочасний гнобительський лад; закликали до боротьби за соціальне та національне визволення [63, с. 25]. Разом із тим продовжується боротьба за звеличення та надання гідного місця української мови у національному зростання держави. У цьому сенсі І. Франко переконував, що там, де мова втрачає споконвічну престижність, панує масова культура, яка призводить до духовного вихолощення. «Не тільки школи і уряди полонізували нас…, ми самі полонізуємо себе ще гірше вдома» – говорив автор з горем освіченій верстві населення [76, с. 318].

Межа століть (XIX та XX) привносить ряд зовсім інших принципів у літературному жанрі – нова естетика, прийоми, які характеризували модерністський переворот. До основних його ознак, як свідчать наукові пошуки дослідників, відносяться: естетизм у мистецтві, інтелектуалізм, європеїзм, глибокий психологізм, зацікавленість внутрішнім життям та світоглядом людини [36, с. 132]. Провідними діячами у цьому спрямуванні прийнято вважати М. Коцюбинського, В. Стефаника, Лесю Українку та ін.

В умовах революції 1905–1907 рр. українське суспільство нарешті отримало право на друкування українською мовою без попередньої цензури, тобто вільне. Але даний злет був не довгим, оскільки історичні події (Перша світова війна) далися в знаки і рівень подібних видань знизився з 275 газет до однієї (1913 р.).

Вагомого значення у розвитку культури України зазначеного історичного періоду відводиться театральному мистецтву. На театральній ниві нерідко висвітлювалися ключові конфлікти того часу, порушувалася головна проблематика життєвого простору люду. Провідним осередком театрального мистецтва України другої половини XIX століття було місто Єлисаветград (нині Кропивницький), де діяв аматорський театр. Серед корифеїв, котрі робили свої перші кроки на його сцені були: М. Кропивницький, брати і сестри Тобілевичі, М. Заньковецька, М. Старицький, Г. Затиркевич та ін. [35, С. 167].

На сценах театрів сміливо ставилися специфічні сцени національного фольклору, зокрема сватання, заручини, весілля та ін. Разом із тим популяризувалися і драматургічні твори сучасників (М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, І. Нечуй-Левицького, І. Франка, М. Старицького, П. Мирного, Т. Шевченка, Б. Грінченка та ін.), котрі працювали у різноманітних стилях від психологічної драми до народної комедії, яким притаманна надзвичайна емоційність, ліричність, яскравість мови персонажів.

Передумови для розвитку мистецької освіти XIX століття створила епоха Просвітництва, так звана «золота доба» культури України. Поступово починають формуватися центри живописного мистецтва у Києві, Харкові, Одесі, а згодом і в інших містах. Пов’язано це було із діяльністю так званого «Товариства пересувних виставок» (1870), представниками якого були М. Кузнєцов, І. Похітонов, К. Костанді, О. Мурашко та ін. Творці розширювали діапазон малярства різноманітними шедеврами пейзажного живопису (С. Васильківський, І. Рєпін), монументального розпису (М. Врубель, В. Васнецов, М. Нєсторов та ін.), який знаменував зародження модерну. Згодом живописці починають поєднувати елементи декоративно-ужиткового та народно-декоративного мистецтва з образотворчим.

Розвиток художнього мистецтва спровокував зародження і діяльність різноманітних товариств – Київське (1893), Товариство південноросійських художників (1890–1893), Харківське (1906) тощо. На початку XX століття широкої популярності набирає портретний жанр у імпресіоністичному стилі, а у 1920-ті роки модернізм втрачає свою привабливість і майоріти починають твори з національним варіантом модерну (В. Кричевський, Ф. Кричевський, Г. Нарбута, О. Новаківський, М. Бойчук та ін.). Загалом в українському живописі початку XX століття можна зустріти твори течій експресіонізму, абстракціонізму, сюрреалізму тощо, хоча були вони тісно поєднані з художніми традиціями минулого [58, с. 214].

Не оминула нова мистецька течія (модерн) і архітектурну спадщину нашої держави. Ознаки цього стилю (декоративність, використання стилю попередників, так звана суміш стилів, збереження національного колориту, традицій народного мистецтва) можна зустріти у спорудах: Будинок з химерами (Київ, архітектор В. Городецький); будівля Державного банку (архітектор О. Кобелєв та О. Вербицький); будинок Полтавського земства (за проектом В. Кричевського); Бесарабський ринок у Києві (архітектор Г. Гай); банку «Дністер» у Львові (архітектор І. Левинський); Володимирський собор у Києві (архітектор О. Беретті) та багато інших.

Загалом мистецтво архітектури стрімко розвивається з поширенням капіталізму. Зростає міське будівництво, удосконалюється будівельна техніка, з’являються нові матеріали та конструкції. Це дало можливість кращим архітекторам залишити помітний здобуток у культурі України досліджуваного нами історичного періоду.

Всі висвітлені нами вище культурно-історичні події безумовно слугували розвитку і музичного життя нашої держави. Українсько-музична культура поступово набирає обертів і стає більш поширеною завдяки професійним театральним трупам, які давали концерти в салонах міської аристократії та камерним ансамблям і солістам, які музикували в приватних будинках, для специфічної публіки. До прикладу можемо навести концерти: в будинку Сокальських, де композитор-початківець П. Сокальський пропонував свої твори слухачам у виконанні інструментального ансамблю (скрипка, альт, віолончель, фортепіано); недільні музичні ранки в будинку Й. Вільського (педагог з фортепіано), де звучали камерно-інструментальні твори; музичний гурток М. Дмитрієва; салонні концерти князя Ф. Голіцина; театральний гурток в домівці сестер Ліндфорс; музичні вечори у квартирі М. Лисенка та ін. [36, с. 143].

Разом із тим подібні концерти були популярними і в різноманітних навчальних закладах (приватні пансіони, інститути шляхетних дівчат, ліцеї, університети). Широкого розповсюдження набирали і доброчинні концерти, які організовували, в основному, вчителі музики. Зокрема І. Вітковський, І. Лозинський (Харків), Й. Витвицький, А. Паночіні (Київ), І. Тедеско (Одеса) та ін., де приймали участь як професіонали, так і аматори. Окрім митців українського походження на таких концертах сяяли своїм талантом і зарубіжні композитори, зокрема Ф. Ліст, котрий із захопленням імпровізував на теми, які пропонувала публіка, серед яких були українські народні пісні, що у подальшому висвітлилось у його творчості. Концерти за участю Ф. Ліста відбулися в Житомирі, Києві, Кременці, Львові, Чернівцях, Одесі, Миколаєві, Єлисаветграді.

У процесі створення національної музичної школи важливу роль відіграли різноманітні просвітні товариства: філіали Імператорського Російського музичного товариства, «Боян» (у Львові, Києві, а згодом і в інших містах), «Українське музично-хорове товариство», «Просвіта», «Торбан», «Український клуб» та ін. Пропагуючи і захищаючи ідеї національної свідомості та самобутності, вони діяли в умовах невизнання української культури царським урядом та урядом Польщі у Петербурзі, Києві, Львові. Основними їх завданнями були доступність академічної музики для широких верств населення та сприяння розповсюдженню музичної освіти в країні. Вони проводили тематичні концерти, вечори, влаштовували різноманітні змагання, збирали і вивчали музичний фольклор, сприяли друкуванню нотної та музично-просвітницької літератури тощо [36, с. 143].

Широкої популярності у досліджуваний історичний період мала камерно-інструментальна музика. На ниві фортепіанного мистецтва України провідне місце займають ряд піаністів та композиторів, які прославили своєю творчістю українську музичну культуру тих часів. Зокрема, це постать Т. Шпаковського, котрий був відомий не лише на Україні, а й поза її межами. Критики писали про нього, що маестро під час гри передає глибоке розуміння класичної музики [49, с. 260]. Його твори в основному носили програмний характер та стилістику західноєвропейського Романтизму, хоча в них вже простежується зацікавленість українською тематикою. Композитор був творцем перших українських рапсодій, які називав «українськими». Також великого визнання досяг і Т. Безуглий, піаніст-віртуоз та композитор. Свої твори пов’язував зі своєю батьківщиною зокрема: з історією України (балада «Конашевич Сагайдачний»), постаттю Т. Шевченка («Жалібний марш» на смерть Кобзаря) та ін. Велику кагорту піаністів-виконавців підготував Й. Витвицький, який працював викладачем Інституту шляхетних дівчат. Його твори відрізняються віртуозним романтичним стилем. Неоціненною спадщиною для української фортепіанної музики є твори М. Маркевича, котрий залишив після себе ряд обробок українських народних пісень. Продовжували мистецьку ниву своїх колег у цьому стилі і П. Сокальський, і М. Калачевський, і С. Воробкевич та ін.

Цікавими пошуками відзначені інструментальні п’єси багатьох композиторів цих років (Б. Лятошинський, П. Козицький, В. Косенко та ін.), котрі в галузі засобів виразності та втілення нового змісту ставили фортепіанні цикли з відчуттям тяжіння до узагальненої програмності. Відтак для національного камерно-інструментального мистецтва стає характерним тяжіння до програмності, яке демократизує та конкретизує художній зміст. У змісті таких творів, як зазначає О. Верещагіна та Л. Холодкова, досить часто розкривається психологічний стан людини через зіставлення різних відтінків настроїв та емоцій [14, с. 18].

За таких обставин музичним діячам вдається подолати нерівномірність у розвитку сольних та ансамблевих жанрів. Були опановані нові або малорозвинені жанри, в яких використані та об’єднані загальноєвропейські та національно-стильові традиції. Тож камерно-інструментальні жанри стали для українських композиторів своєрідною експериментальною зоною, в якій вони проводили апробацію нових принципів, втілених у симфонічних та оперних полотнах.

Суспільно-політичні умови, які відбувалися на той час, дещо обмежували свободу репертуару діяльності музикантів. Після виходу Валуєвського циркуляру та Емського указу організаторам концертів доводилося з величезними зусиллями боротися з цензорами щодо змісту виконання. У цьому сенсі неоціненну роль у зростанні української музики відіграв М. Лисенко, котрий був на той час основним організатором тодішніх музичних зібрань. Вечори за його організації пробуджували національну свідомість, що, в свою чергу, окрім мистецько-естетичної, несло і громадську функцію [40, с. 7]. Композитор брав активну участь і в засіданнях громад, які ключовими тезами ставили питання незалежності України. Саме на таких зібраннях М. Лисенко запропонував виконання українських дум та пісень О. Вересая, а згодом сприяв виданню збірок «Історичні пісні українського народу» та чумацьких пісень.

Вагомого значення для зростання національно музики мало і ознайомлення українського слухача з шедеврами світової класики, які звучали на концертах «Імператорського Російського музичного товариства», відділення якого були в різних містах нашої держави. На них звучала музика Л. Бетховена, Й. Гайдна, В. Моцарта, К. Вебера, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Ф. Шопена, К. Сен-Санса, Дж. Россіні, М. Глінки, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, В. Калинникова, С. Танєєва, А. Рубінштейна, С. Рахманінова та ін.

Досліджуючи культурно-мистецький простір нашої XIX століття науковці М. Гордійчук, Л. Корній, Л. Медвідь, З. Мороз, І. Огієнко, В. Радкевич, Б. Сюта та ін. підкреслюють значення існування музично-театральних колективів. Основними осередками яких стали Київ, Харків, Перемишль, Львів, Одеса.

Оперне мистецтво представлялося зазвичай, як наголошує Л. Корній, італійськими акторами, які активували свою діяльність у Харкові з 1864 по 1871 роки. Поступово подібні трупи представлялися і російськими колективами, які в Україні створили оперні театри в Києві (1867), в Харкові (1874), в Одесі (початок 1880-х р.) [49, с. 258]. Репертуарний зміст їх складався, в основному, з творів західноєвропейської музики (опери В. Моцарта, Дж. Россіні, Дж. Верді, Р. Вагнер, Ж. Бізе і ін.). Разом із тим широкої популярності набирає російська опера М. Глинки, О. Даргомижського, О. Сєрова, О. Бородіна, М. Мусргського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського та ін.

Визначною подією стає організація «Київського оперного товариства» І. Прянишниковим у 1880-х роках, який суттєво вплинув на якісне виконання. На жаль на території нашої держави в ці роки не ставилися опери український композиторів, які лунали вже на петербурзьких сценах. Зокрема, це опери С. Гулака-Артемовського, П. Сокальського, М. Лисенка. Тож не дивно, що гучного розголосу серед музичних критиків набуває постановка на сценах Харківського (1883), а згодом і Одеського (1884) театрів опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка.

Така тенденція надихнула українських корифеїв до постановок творів українських композиторів. Так, на початку XX століття національний глядач знайомиться з операми: «Запорожець за Дунаєм» (С. Гулак-Артемовський), «Чорноморці», «Утоплена», «Енеїда» (М. Лисенка) тощо на сцені театру М. Садовського. Зі слів музичних критиків їх постановку прирівнювали з професійністю театру Москви, однак це не вплинуло на подальше розповсюдження цих постановок через постійні політичні утиски.

Принагідно наголосити на тому, що діяльність оперних театрів сприяла відкриттю музичній культурі України та світу провідних співаків серед яких: І. Алчевський, Є. Гушалевич, А. Нежданова, С. Крушельницька, О. Мишуга, М. Менцінський та ін. Зокрема О. Мишугу, наприклад, називали у той час «королем ліричних тенорів», «соловейком України», «кумиром публіки». Неоціненний вклад співака у розвиток культури зазначеного періоду нашої держави полягає саме в концертному виконанні, на яких він був кращий інтерпретатор і одночасно пропагандист українських народних пісень, творів вітчизняних композиторів. Він з гордістю прийняв пропозицію М. Лисенка обійняти посаду професора сольного співу в Музично-драматичному інституті в Києві, хоча на той час у нього був підписаний вигідний контракт за кордоном, сплативши чималу суму неустойки [49, с. 260].

Досліджуючи творчість С. Крушельницької О. Козуля зазначає, що Р. Картонассі, почувши її голос писав: «У перші десятиліття XX століття на оперних сценах світу царювали лише чотири постаті чоловічої статі – Баттістіні, Тіта Руффо, Шаляпін та Карузо. І тільки одна жінка спромоглася сягнути їх висот і стати поруч з ними. Нею була Соломія Крушельницька. Однак порівняно з уславленими колегами як особистість вона виявилась набагато вищою» [46, с. 75, 191].

З театральними виставами пов’язана і симфонічна музика XIX століття. Яскравими її представниками вважають М. Вербицького, М. Калачевського, В. Сокальського та ін. Композитори у своїй творчості орієнтуються на західноєвропейську класичну й ранньоромантичну музику, хоча використовували українські народні джерела, особливо коломийки та пісні-романси (М. Вербицький). М. Калачевський, зокрема, створив українську симфонію романтичного стилю з яскравим народним колоритом («Українська симфонія»). Л. Корній підкреслює, що для композитора «цитована народна пісня була поштовхом, своєрідною музичною темою для подальшого розвитку, у якому проявлялося індивідуально-авторське начало» [49, с. 296].

У 1894 році вперше прозвучала симфонія g moll В. Сокальського на концертах Харківського відділення «Імператорського Російського музичного товариства» під керівництвом І. Слатіна. Ця симфонія вразила слухачів своєю ліричністю та в той же час суперечливістю. В ній співставлялися два світи: ліричний, особистісний та об’єктивний, який був сповнений драматизмом, що стоїть на перешкоді особистому щастю [38, с. 216].

Початок XX століття музикознавці називають музичним еклектизмом (від грец. Eklektikos – той, що вибирає) – змішання та безмежне поєднання різноманітних, різнорідних і несумісних понять (ідей, елементів, поглядів, теорій тощо) під приводом подолання в них протилежностей і створення різнопланового та неординарного в системі єдиного цілого. Може означати брак чогось «свого», «оригінального», просте запозичення «чужого», сліпе копіювання та наслідування [68, с. 177].

Суспільно-політичні та культурно-історичні зміни провокували в ці роки і реформування музичної освіти. Таким чином утворюються консерваторії в Києві (1913), Одесі (1914). На Західній Україні Львівську музичну школу, яка мала статус консерваторії (1880) реорганізовують у Вищий музичний інститут (1907). Разом з тим функціонують музичні школи, бази, приватні музичні курси. Також вагомо значення набуває навчально-виховна діяльність Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка, на основі якої було відкрито Вищий музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка у Києві (1918) та школу-інститут ім. М. Лисенка у Львові [49, с.262].

Продовжують у цей час розвиватися і народні школи. Серед широкого кола предметів, які входили до їх навчального плану, обов’язковими, окрім мови, арифметики, письма, Закону Божого, були ще й співи, малювання та фізкультура. Це характеризує дану модель організації навчання з позицій прогресивних та актуальних на часі. Тому, народна школа, крім загальнорозумового, розвиваючого, морально-релігійного напрямку розвитку особистості, спрямовувала також сили для формування естетичного смаку, насамперед, засобами музичного мистецтва, акцентуючи увагу на співі як найбільш демократичній та загальноулюбленій формі навчання [56, с. 115]. Спів як предмет повинен був сприяти пробудженню та утворенню почуття музичного облагородження чуття та пожвавлення патріотичного почуття.

Аналізуючи тенденції розвитку музичної культури України досліджуваного історичного періоду переконуємося в тому, що головною її відмінністю є народнопісенна спрямованість у всіх її жанрах (оперному, сольному, інструментальному, хоровому тощо). Композитори широко використовують народний мелос у своїй творчості (щедрівки, колядки, купальські, весільні пісні тощо), завдяки чому українська пісня піднімається на високий щабель у професійному мистецтві. Поряд з цим слухачі знайомилися і зі старовинними піснями, і з думами, і з революційними, і з ліричними, а також звучали обробки народних героїчних, жартівливих та сатиричних пісень.

Принагідно підкреслити, що знайомлячись з творчістю видатних митців-вокалістів (Б. Гмиря, М. Роменський, М. Литвиненко-Вольгмут, І. Паторжинський, О. Птрусенко, С. Крушельницька, А. Нєжданова та ін.) можна побачити безліч прикладів глибокого натхнення, яке дає народна пісня. Вона надихає співаків до перевтілення на сцені у певний образ, зберігаючи при цьому свою природну чистоту наспіву.

Така тяга до національної спадщини спричинила становлення у цей час науково-фольклористичної думки про український фольклор. Науковці та просвітителі доводять, що народна пісні є важливим джерелом пізнання життя народу, його духу. Зокрема О. Сєров, російський композитор і музикознавець, зробив перші спроби висвітлення певних музично-стилістичних особливостей української народної пісні. Звичайно таку тенденцію підтримував і М. Лисенко, котрий створив праці «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая», «Про торбан і музику пісень Відорта» (1892) та «Народні музичні інструменти на Україні» (1894) [57, с.153]. Ці роботи дали композитору так званий план програми щодо естетичних та музично-стилістичних особливостей в українському фольклорі.

Неоціненне значення для розвитку української музичної культури мали також робота П. Сокальського – «Руська народна музика, великоруська та малоруська в її будові мелодичного та ритмічного та відмінність її від основ сучасної гармонічної музики» (1886), в якій простежуються перші спроби еволюції музичного мислення в народних піснях. Продовжуючи цю справу у сфері етномузикування Ф. Колеса, К. Квітка, С. Людкевич та ін. поповнили своїми знахідками українську фольклористику на початку XX століття.

Постійне поповнення української музики творами, що збагачували та відроджували національне мистецтво стимулювали розквіт музичної публіцистики та музичної критики. Їх представниками були: П. Сокальський, В. Чечот, М. Вербицький, С. Воробкевич, В. Матюк, П. Бажанський та ін. Вони друкували рецензії на вистави й концерти, де намагалися торкатися естетичної проблематики, рекламували нові твори українських авторів, порушували проблеми народності та національного в мистецтві, деякі проте висвітлювали дещо скептичне відношення до національного мистецтва. Музичні публіцисти та критики друкувалися в журналах («Основа», «Зоря» та ін.), газетах («Київляни», «Київське слово», «Слово», «Діло», «Буковина» та ін.), альманахах («Галичина» та ін.).

Таким чином, узагальнюючи культурно-історичні та мистецтвознавчі джерела можемо зазначити, що в XIX столітті на українських землях активно розвивається його музичне життя, на чолі якого стояли провідні українські композитори і музиканти. Натхненні національно-визвольними мотивами, які панували на той час у державі, ними створювалися яскраві композиції, сповнені громадянського звучання.

Із вище викладеного можемо зробити висновок, що протягом XIX століття тривав сталий розвиток української культури, не дивлячись на постійні утиски та заборони пануючих імперій. За таких обставин, звичайно, дещо уповільнюється творчість митців, котрі були змушені долати не лише внутрішні суперечності, але й великий політичний тиск. Це вкотре доводить те, що розвиток будь-якого суспільства без власної державності відбувається лише через надзусилля. Саме така риса стала характерною ознакою розквіту культури України зазначеного історичного періоду. Всі ці чинники створили основу для становлення нашої державності, особливо у роки національно-визвольної революції 1917–1920 рр. Але не дивлячись на значні соціально-історичні події досліджуваного історичного періоду культурний поступ розвивається й надалі, зокрема і музичне мистецтво як складова загальної культури України. Узагальнюючи вищесказане доречно буде хронологічно систематизувати суспільно-політичні та культурно-історичні події, що відбувалися в ці роки, які подаємо в таблиці 1.1.

*Таблиця 1.1*

**Хронологічна систематизація соціально-політичних та культурно-історичних подій України другої половини XIX – початку XX століття**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Україна під впливом царської Росії** | | **Україна під впливом Австро-Угорської імперії** | |
| *рр.* | *Події* | *рр.* | *Події* |
| 1. | 2. | 3. | 4. |
| 1861 | Маніфест царя Олександра І про скасування кріпосного права в Росії. | 1861 | Перші вибори до Галицького крайового сейму. |
| 1863 | Валуєвський циркуляр | 1861 | Створення у Львові культурно-просвітницького товариства «Руська бесіда». |
| 1864 | Початок здійснення земської, судової та освітньої реформ. | 1867 | Конституційне оформлення дуалістичної Австро-Угорської імперії. |
| 1865 | Проведення цензурної реформи. | 1868 | Створення у Львові культурно-просвітницького товариства «Просвіта». |
| 1870 | Початок здійснення реформи системи міського самоврядування. | 1873 | Заснування Літературного товариства ім. Т. Шевченка. |
| 1872 | Відновлення діяльності «Громади» в Києві. | 1875 | Відкриття Чернівецького університету. |
| 1873 | Створення Південно-Західного відділу Імператорського російського географічного товариства | 1885 | Створення Народної ради – політичної організації народовців. |
| 1874 | Проведення військової реформи. Запровадження загальної військової повинності. | 1890 | Утворення Русько-української радикальної партії (РУРП) – першої української політичної партії. |
| 1876 | Емський указ царя Олександра II. | 1892 | Створення Наукового товариства ім. Т. Шевченка (НТШ). |
| 1877 | «Чигиринська змова». | 1895 | Уперше до програми української політичної партії було введено положення про домагання незалежної Української держави. |
| 1880-1881 | Діяльність «Південноросійського робітничого союзу». | 1899 | Створення Української соціал-демократичної партії (УСДП). |
| 1882 | Виникнення таємної студентської організації «Братство тарасівців». | 1899 | Створення Української національно-демократичної партії (УНДП). |
| **Культурне життя України в царській Росії** | | **Культурне життя України в Австро-Угорській імперії** | |
| 1860-1862 | Існування недільних шкіл в Наддніпрянщині | 1862 | У Львові почали виходити «Вечорниці» |
| 1862 | П. Чубинський написав вірш «Ще не вмерла Україна» | 1864 | Заснування в Галичині першого українського професійного театру. |
| 1863 | Відкриття в Києві відділення ІРМТ | 1870 | Музичне товариство Торбан |
| 1865 | Відкриття Новоросійського університету. | 1880 | Львівська музична школа отримала статус консерваторії |
| 1867 | Оперний театр в Києві | 1882 | Створення у Львові Наукового товариства ім. Т. Шевченка |
| 1868 | У Києві відкрито першу світську музичну школу |
| 1880 | Київське оперне товариство | 1891 | Заснування Львівського Бояну |
| 1882 | Створення в Єлисаветграді першої української професійної театральної трупи. | 1894 | При Львівському університеті відкрито кафедру історії України |
| 1899 | Заснування історичного музею в Києві |
| **Наддніпрянська Україна**  **на початку XX ст.** | | **Західноукраїнські землі**  **на початку XX ст.** | |
| 1900-1903 | Економічна криза. | 1900 | Відбулося друге студентське віче у Львові, яке висунуло вимогу політичної самостійності України. |
| 1900 | У Львові відкрито оперний театр |
| 1905-1907 | Перша російська революція. | 1901 | Утворення «Ревізійного союзу українських кооперативів». |
| 1905 | Відкриття в Одесі першого на території України товариства «Просвіта». | 1903 | Перше видання «Біблії» українською мовою |
| 1906 | У Києві почала виходити перша українська щоденна газета «Громадська думка» | 1907 | Запровадження загального виборчого права в Австро-Угорщині. |
| 1908 | Утворення Товариства українських поступовців (ТУП). | 1910 | У Станіславі засновано Гуцульський театр |
| 1913 | На базі Київського музичного училища засновано Національну музичну академію | 1911 | Заснування бойскаутської організації «Пласт». |
| **Суспільно-політичні та культурні**  **перетворення в Україні (1914–1922 рр.)** | | | |
| 1914-1918 | Перша світова війна | 1918 | Проголошення суверенітету України УЦР, утворення Українського національного союзу |
| 1914 | Створення Головної Української Ради | 1918 | Створено Національну бібліотеку Української держави |
| 1914 | Створення Легіону Українських Січових Стрільців | 1919 | Акт злуки УНР та ЗУНР |
| 1914 | «Галицька битва» | 1918-1921 | Друга радянсько-українська війна |
| 1915 | Створення Загальної Української Ради | 1921-1930 | Існування Української автокефальної православної церкви |
| 1916 | У Києві засновано «Молодий театр» | 1922 | Заснування театру «Березіль» (Л. Курбас). |
| 1917 | Початок Української революції | 1922 | Створення СРСР |

* 1. **Основні етапи розвитку хорового мистецтва досліджуваного періоду**

Українська музика в контексті процесу росту європейських композиторських шкіл пройшла шлях від започаткування жанрових і стильових основ до їх ствердження і розквіту. Цей складний процес мав декілька стадій, кожна з яких виділяється специфікою жанрово-стильової палітри. Стадії у розвитку української музики є наслідком соціально-історичних процесів, характерних для українського і тодішнього радянського суспільства. Серед широкої палітри українського музичного мистецтва, особливо в період другої половини XIX – початку XX століття, вагомого значення набуває хорова культура України, яка є важливою складовою духовного життя нашого народу.

Принагідно наголосити, що багаторічне відмежування від власних національних коренів та культурних традицій України призвело до втрати духовного зв’язку з поколіннями. Тому звернення до досягнень минулого важливе сьогодні не тільки з позиції збагачення сучасних знань, а й з позиції налагодження стосунків зі своїм минулим, бо без минулого немає майбутнього. При цьому опанування національними традиціями співочого українського суспільства стає важливим чинником успішного вирішення задач музичного виховання, освіти та художньо-творчого розвитку молодого покоління.

Виняткову наукову цінність для нашого дослідження становлять фундаментальні праці істориків-культурологів, етнографів, мистецтвознавців в яких відображено культурно-просвітницьку діяльність відомих композиторів, музикантів, диригентів, товариств тощо, на тлі розвитку культурно-освітньої думки та становлення професійної музики в Україні (Л. Архімович, Н. Герасимова-Персидська, М. Гордійчук, В. Іванов, Л. Корній, Б. Сюта та ін.). Роботи науковців доводять, що українська культура, а саме хорова музика, займає високу ланку в національному самопізнанні та духовному розвії самосвідомості країни. [49, с. 279].

Нам видається логічним для розкриття предмету дослідження, зупинитися більш детально на самому феномені «хоровий спів» в контексті його історіографічної бази. За таких обставин проведений в ході роботи аналіз дає підстави стверджувати, що перші пам’ятки про музичну культуру України дійшли до нас ще з доісторичного часу. Археологічні знахідки, які були зроблені за епоху палеоліту (20 тис. р. до н. е.) доводять, що музика відігравала важливе значення не тільки в побуті населення, а й була невід’ємною частиною зародження культури та духовності усього народу. Як відомо з історичних джерел хоровий спів, як складова музики, був безпосередньо пов’язаний з обрядовістю, основною суттю якого було об’єднання співаків для вільного самовиявлення їх духовного прагнення творити [15, с. 42].

На тлі вивчення наукової літератури [59, с. 523] сміливо можемо наголосити, що витоки хорового співу в нашій державі пов’язують з канонічними християнськими обрядами, зокрема з хрещенням Київської Русі, коли починається розвиток багатовікової практики хорового мистецтва. Така тенденція спровокувала потребу в освічених співаках для богослужінь. Таким чином з’являється термін «співацьке навчання», котре містить у собі значення двох ключових визначень: співець (тобто церковний півчий) та навчання (тобто передачу знань та досвіду від одного до іншого). В. Іванов, досліджуючи історію розвитку української музики, вказує на головне у мистецтві церковного співу – це спів лише у храмі або церкві [33, с. 5].

Подібне спрямування призводить до відкриття в монастирях перших співацьких шкіл, які навчали за спеціальними програмами та потребами церковного кліру. Основними церковними піснеспівами були псалми, антифони, тропарі, кондаки, канони, стихирі тощо, які згодом було надруковано в спеціалізованих збірниках. За таких умов навчання співацьких кадрів починає носити державний характер.

Церковні хори були зазвичай приходними, але до їх складу входили музиканти-професіонали. Це у свою чергу слугувало розвитку автентичного українського церковного співу під впливом національного фольклору, яке реалізовувалось спочатку у стінах Києво-Печерської Лаври, де виникає так званий київський розспів. Зокрема, хорова музика в Україні починає відрізнятися своєю варіаційністю та імпровізаційністю від запозиченої хорової музики з Візантії. Звичайно поряд з розвитком і великою популярністю духовної музики активно набувають свого розмаху різні жанри календарно-обрядового фольклору, епосу та билин. Тож не дивно, що науковці започаткування професійного хорового співу пов’язують з X–XIV століттям, який умовно можна назвати **першим етапом** розвитку хорового мистецтва на Україні [33, с. 8].

Аналізуючи дослідження науковців, які займалися вивченням мистецтва України цих років, переконуємося, що основною характерною ознакою подібного співу була їх канонічність, яка мала своє втілення у восьми гласах. Кожен глас відповідав своєму почерговому тижню, який мав відповідний ладовий стрій та інтонаційну особливість. У практиці християнської церкви існували понад дві тисячі мелодій, які свого часу склали: Є. Сірієць, Р. Сладкопівець, А. Критський, І. Дамаскін та ін. Їх піснеспіви увійшли в давньоруську церковно-співацьку практику у вигляді монодій (одноголосся) [34, с. 13], які записували невменною нотацією і називали знаменними, бо знаки які писалися над текстами богослужіння мали характерні позначки різних знамен, тобто знаків. Знаменний розспів характеризувався несиметричним ритмом, усталеним текстом, будувався на послідовності та поступовості одноголосного звукоряду в межах кварти або квінти.

Головною властивістю тогочасного співу були сюжети, які висвітлювали християнські морально-етичні догми та Святе письмо. Безумовно це впливало і на світобачення людей та відчуття ними прекрасного. Молебні піснеспіви, святкові гімни тощо перш за все звеличували добро, надприродну Божу силу, божественну красу, а насолоди та прагнення до земної краси вважалися гріховним.

Як свідчать наукові пошуки О. Залуцького, В. Матюк, О. Михайличенка та ін., спираючись на такі моральні поняття, автори перших церковних творів спрямовували свій творчий курс не на індивідуальні, а на колективні уподобання віруючих. Це пояснює характерність вільного ставлення до тексту та анонімність тогочасних композиторів, які дуже часто вносили в твори своє бачення, не прислухаючись до вказівок самого автора.

**Другий** умовний **етап** розвитку хорового мистецтва в Україні (XV – XVI ст.) пов’язуємо з появою нової нотної п’ятилінійної фіксації, яка давала точне розшифрування кожному звуку. Це дало поштовх для процвітання нових форм музикування. [34, с. 7].

**Третій етап** припадає на XVI – XVII ст., коли активно проявилася діяльність освітніх закладів демократичного спрямування. Зокрема це: Києво-Могилянський колегіум, Острозький колегіум, Київська та Львівська братські школи, які мали за основу викладання «семи вільних наук» серед яких була і музика. У цих закладах працювали спеціалісти зі співу, сольфеджіо тощо, які виховували висококваліфікованих регентів і співаків партесної музики.

Динамічний розвиток тогочасної співацької практики провокує співіснування двох стильових напрямків: монодичного та партесного. Останній, зокрема, набуває широкого розповсюдження у XVII столітті та має суттєві відмінності. Саме ця характеристика відрізняє від інших **четвертий етап** розвитку хорового мистецтва в Україні. Приміром це спів двох, трьох, а іноді й більше хорів, які мали просторове розмежування. У деяких випадках це був спів одного хору, який мав розподіл співочих голосів. Відмітимо, що саме в цей час відзначаються своєю тембровою колористикою голоси юних хлопчиків – дискантів. З цього приводу П. Алепський пише: «Нічого нас не дивує так, як краса співу маленьких хлопчаків, що виконується від усього серця в гармонії зі старшими виконавцями» [3, с. 2, 4].

Музична культура цього етапу свого розвію відображає прояв нового світобачення суспільства, культурного життя й історичних подій. На неї безпосередній вплив мала визвольна війна на чолі з Богданом Хмельницьким, яка набуває гострого ідейного спрямування. За таких обставин в партесному багатоголоссі цих років ключовими мотивами стають провідні суспільні ідеї, дух боротьби проти національного гноблення тощо. Загалом партесний спів сягає такого рівня, що набуває рис професійності. Цей факт зафіксовано тим, що у Львові у привітальних співах київського митрополита звучали 12-голосні хори. Важливою ознакою такого співу було його «органне звучання», яке походить із західних країн, де звучали як акапельні твори, так і твори у супроводі органу. Про це свідчить давній рукопис знайдений польськими музикознавцями у якому міститься фрагмент богослужіння, де є ознаки багатоголосся. Також даний рукопис засвідчує взаємозв’язок між церковними піснеспівами та світською музикою України, Польщі, Білорусі [65, с. 2].

Така тенденція розвитку багатоголосного професійного церковного співу широко розповсюджувалася і на території Російської імперії, влада якої була зацікавлена у залученні кращих українських співаків до церков Москви та Петербургу. Приміром серед них були Артем Ведель, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, котрі у подальшому стануть майбутнім українського хорового мистецтва. Вивчаючи історію рідного краю Я. Штелін засвідчує, що хор імператорської капели складався зі ста найкращих особливих українських співаків [81, с. 58]. Такі обставити сприяли у 1668 році наданню багатоголосному співу офіційного статусу в православній церкві.

Тож дедалі ширше розповсюджуючись та удосконалюючись, такий тип хорового виконання починає активно використовуватися за межами храмів, а саме на площах, в палацах на святах, що провокує зародження жанру хорового концерту. Як зазначають науковці В. Бурега, Н. Герасимова-Персидська, В. Іванов, Л. Кияновська, П. Козицький, Л. Корній, А. Муха, Б. Сюта та ін., у творах цього історичного періоду починають застосовуватися яскраві, динамічні акорди, контрастність та емоційність, що сприяє виникненню нового уявлення про хорову музику та її вплив на слухачів [9, с. 226]. Так виникає словесно-музичний жанр, який в мистецтві називають «кантом», що побудований на основі книжкової поезії.

Саме канти відіграли так звану «посередницьку» роль між народною піснею та величним жанром багатоголосся. Оскільки народна пісня була усним жанром, а партесний спів мав чітко прописані твори, то кант своєю співучістю мав об’єднуючий характер між «високим» жанром професійної творчості та народною піснею [41, с. 234]. Приміром К. Квітка до типових рис пісенно-кантового жанру відносить: повторюваність у великих і малих побудовах; метро-ритмічну визначеність та типові танцювальні формули (дво- і тридольні); ладову визначеність [41, с. 369].

**П’ятий етап** розвитку хорового мистецтва в Україні, який припадає на XVIII століття, характеризується розвитком підголосковості у професійній музиці, яке притаманне в основному народній пісні. Загалом у подальшому розвитку партесного жанру, як засвідчують наукові дослідження вчених Н. Герасимової-Персидської, В. Іванова, Л. Корній, В. Протопопова та ін., відчувається віддаленість від народної творчості взагалі, оскільки композитори даного історичного періоду сприймають музичний твір комплексно. Принагідно зазначити, що у його змісті присутні: інтонаційний стрій, ладова організація, метроритмічність, багатоголосся, які об’єднані загальним емоційним станом.

Відчутною особливістю хорових творів цього етапу є темпові контрасти та збагачена музична тканина, різноплановість якої спровокована появою саме жанру концерту. Н. Герасимова-Персидська, наприклад, виокремлює вагому особливість хорових творів цього часу – це акордовий виклад без індивідуалізації голосів та гармонічну «обробку» церковного монодчного співу з деякими ознаками мелодизації інших голосів [8, с. 12–16]. В. Іванов переконує, що хорові твори XVIIІ ст. належать до тих пам’яток історії культури України, які «відбивають матеріальне й духовне життя минулих поколінь, багатовікову історію нашої Батьківщини, боротьбу народних мас за її свободу та незалежність» [26, с. 5].

Аналізуючи дослідження мистецтвознавців можна дійти до висновку, що на рухливість мелодики, ускладнення вокальних партій та хорових голосів у творах українських композиторів цих років відчутний вплив мала західноєвропейська інструментальна музика. За таких обставин партесний спів набуває нових форм розвитку концертного формату. Приміром партесні концерти звучали на однакові гімнографічні сакральні тексти як і церковна монодія, що давало слухачеві схожі емоційні відчуття образів, у той же час суттєво відрізняючи одних від інших. Головна особливість їх звучання пов’язана із зіставленням декількох хорів. Така багатохорова фактура поєднувала співставлення різних за звучанням голосів, створювала ефект широкого різнотембрового простору. Саме ця характерна риса хорової музики зазначеного історичного етапу відокремлює її звучання від попередніх, яка полягала в об’ємному відчутті простору. Дане звучання з’явилося вперше в «концертуючому» стилі партесного концерту України. [33, с. 5].

Таким чином п’ятий етап історичного розвитку хорового мистецтва в Україні стає кульмінаційним, бо в цей час започатковуються такі жанри як: опера, симфонія, соната, концерт тощо.

Наступний **шостий етап** розвитку хорового мистецтва в Україні (кінець XVIII – початок XIX ст.) асоціюємо з появою навчальних закладів, які базувалися на традиціях національної культури. Особливого значення у цьому сенсі мали Київська академія, колегіуми та семінарії тощо, які сприяли збереженню традицій хорового співу. Приміром у Київський академії музичні заняття були складовою загального процесу навчання, а в позанавчальний час домінували такі види дозвілля як церковний спів та гра на музичних інструментах [36, с. 321].

Неординарною подією були і концертні виступи хору не тільки в стінах храму, а й на масових заходах загальноміського рівня. Згодом освіта зазнає оптимізації, що призводить до зменшення чисельності студентів, а відтак і співаків хорових колективів у навчальних закладах. Тож у 20-х роках XIX століття хори дещо втрачають свої позиції, хоча водночас тісно співпрацюють зі співаками минулих років задля збереження вокальної традиції.

Значна кількість освічених співаків давала можливість розповсюдженню та примноженню якісного співу, хорового зокрема, по всій території нашої держави. Недаремно їх називали носіями традицій як «домашнього, народного», так і церковного співу [45, с. 91]. Про це свідчать наукові роботи Д. Болгарського, Н. Герасимової-Персидської, В. Іванова, П. Козицького, Л. Корній, П. Маценко та ін. в яких наголошується на укріпленні композиторської української школи. До неї відносять Д. Березовського, М. Бортнянського, М. Веделя, С. Дегтярьова, В. Трутовського. Їх творчість доводить, що в цей час українська музика зазнає значного видозмінення, яке спрямовується до нового стилю в циклічному концерті. Це і наближення до світського мистецтва, і нова якість образності з яскравим відтворенням емоційних переживань.

Відтак на початку XIX століття в хоровому мистецтві України відбуваються урізноманітнення як в духовних, так і в жанрах світської музики: пісні-романси, музично-драматичні твори тощо в яких відбувається перехід від класицизму до романтизму. Принагідно зупинитися більш детально на характеристиці вищезазначених жанрів, яким відповідають певні засоби виразності та музичні закономірності. Приміром О. Верещагіна та Л. Холодкова досить детально описують різновиди романсового співу, властивості якого знаходимо і в хоровому мистецтві. Зокрема, *пісні-романсу* притаманні народнопісенна образність та символіка, куплетна форма, незначна роль фортепіанного супроводу як гармонічної підтримки, фольклорні інтонації; *побутовий романс* тяжіє до любовної тематики, нескладної побудови, простої форми, використання інтонацій міського побуту; *монолог*, де використовуються надбання жанру балади зі складністю музичної мови, наявністю речитативів, декламаційного стилю поряд з аріозним, з великою роллю фортепіано, здатної відобразити емоційний підтекст; *героїчні балади* з притаманними їм наскрізними принципами розвитку, використанням симфонічних прийомів, складною музичною мовою, патетичним настроєм.Разом із тим великої популярності набувають: *романси-елегії,* типовий для романтичної музики, звернений до скорботних настроїв, втілених за допомогою витонченої і складної гармонії, складної форми, великої виражальної ролі партії супроводу; *романси-сатири*, засоби виразності яких подібні до засобів пісень-романсів, але використані для втілення сатиричної тематики (досить часто мають танцювальний характер) [14, с. 23].

Тенденція національно-визвольного відродження в Україні провокує хорових композиторів та диригентів до написання робіт в даному спрямуванні, що репрезентується творчістю П. Бажанського, І. Біликовського, А. Вахнянина, М. Вербицького, С. Воробкевича, С. Гулака-Артемовського, І. Лаврівського, М. Лисека, П. Ніщинського та ін. Саме період таланту М. Лисенка пов’язуємо з **сьомим** умовним **етапом** (друга половина XIX – початок XX століття) розвитку хорового мистецтва нашої держави. Діяльність маестро дала змогу розпочати нову епоху в розквіті національної музичної культури. М. Лисенко трансформує вокально-хорову музику своїми новітніми підходами викладу (хорова пісня, мініатюра, поема, баркарола, кантата). Наслідувачами його творчості були в подальшому: О. Нижанківський, О. Кошиць, Ф. Колесса, М. Леонтович, С. Людкевич, Д. Січинський, Я. Степовий, К. Стеценко та ін.

На цьому етапі розвитку національної культури починають виникати чисельні хорові колективи, метою яких була популяризація музичного мистецтва серед народних мас, пропагування української народної музики та оригінальних творів вітчизняних композиторів [8; 23]. Історико-педагогічні та мистецтвознавчі джерела засвідчують, що в цей час митці активно працюють над обробками народних пісень, збагачуючи хорове мистецтво сучасними прийомами та розширюючи її образний і жанровий діапазон. [19, с. 199].

Зокрема композитори М. Леонтович, С. Людкевича, К. Стеценко та ін. у своєму доробку поділяють обробки народних пісень на певні групи: пісні для хору акапелла, пісні для дитячих хорів, пісні, що увійшли до музики для театральних вистав тощо. Тогочасним творам цього жанру притаманні цікаві знахідки в галузі ладо-гармонічного розгортання, тонких переливів мажору і мінору, гармонічної варіаційності, мелодичного насичення фактури, поєднання принципів народного багатоголосся з професійною поліфонічною технікою, прийоми наскрізного розвитку тощо [33, с. 5].

У тематиці хорових творів зазначеного історичного етапу відображається історична доля українського народу в певних характерних ситуаціях суспільного життя. Головним принципом драматургії стає музичний контраст, який походить із співставлення емоційних настроїв та образів віршів, які композитори використовують у своїй творчості (М. Коцюбинського, І. Франка, Л. Українки, Т. Шевченка та ін.).

Таким чином можемо резюмувати, що на українських землях активно розвивався хорових рух, на чолі якого стояли провідні композитори, музиканти, диригенти творчість яких доречно описати у наступному розділі.

**Висновки до розділу 1**

Отже, в період XIX століття на Україні значно оновлюється культуротворчий потенціал нації шляхом генезису духовних цінностей, серед яких: література, живопис, архітектура, наука, освіта, музика тощо. Також відроджуються та поширюються духовні спадщини – культурно-освітні товариства, бібліотеки, музеї, меценацтво тощо. Значно збагачується інфраструктура української культури, об’єднується елітне середовище східних та західних земель України, зростає національна та політична свідомість нашого народу.

Еволюція музичного життя України в досліджуваний період у значній мірі зумовлюється появою багатопрофільних інституцій, що сформувалися як осередки культуротворчих процесів. У цей час чітко окреслюються пріоритети царин музичного мистецтва: концертно-виконавська, освітня, видавничо-публіцистична. Поряд із цим піднесенню музичного життя держави суттєво сприяли різноманітні творчі товариства, провідні композитори, виконавці та культурно-освітні діячі, діяльність котрих значно примножила мистецьку палітру нації та сприяла органічному переходу від аматорства до професіоналізму.

На основі теоретичного аналізу, ми схиляємося до думки про те, що хорове мистецтво України прогресивно формується протягом сторічь, надихаючись національними та зарубіжними досягненнями й розвивається у декілька умовних етапів. *Перший етап* – (X–XIV ст.) – розвиток духовної музики, поява київського розспіву; *другий* – (XV–XVI ст.) – поява нової п’ятилінійної фіксації, яка удосконалила нотне написання творів, що виконувалися; *третій* – (XVI–XVII ст.) – активізація освітніх закладів і хорових колективів при них; *четвертий* – (XVII ст.) – співіснування монодичного та партесного напрямів хорового звучання; *п’ятий* – (XVIII ст.) – розвиток підголосковості у професійній музиці, жанр концерт; *шостий* – (кінець XVIII – початок XIX ст.) – поява великої кількості освічених співаків, котрі пропагували та примножували якісний хоровий спів; *сьомий* – (друга половина XIX – початок XX ст.) – трансформація вокально-хорової музики та її піднесення; актуалізація творчості провідних українських композиторів, диригентів, музикантів.

Тому актуальним завданням стає аналіз соціальних портретів діячів хорового руху на Україні та переосмислення їх творчого внеску в просвітницько-мистецьке середовище нашої держави і культурний вплив на теперішнє й майбутнє, яке буде розкрито у другому розділі магістерської роботи.

**РОЗДІЛ ІІ.**

**СОЦІАЛЬНІ ПОРТРЕТИ ДІЯЧІВ ХОРОВОГО РУХУ НА УКРАЇНІ**

**2.1. Провідні товариства хорового руху на Україні XIX століття**

Зробивши у попередньому параграфі глибокий аналіз Української культури XIX століття, виокремивши з неї музичне життя даного періоду та історичні етапи розвитку хорового мистецтва, ми наголошуємо, що соціально-політична залежність українських земель від пануючих держав зумовлювала домінування іноземної культури, що приводило до нівелювання самостійності й самобутності розвитку національного менталітету. Тому, збереження української нації, об’єднання в єдину сильну державу, яка б піклувалася про зміцнення економічного та культурного стану нашого суспільства стало патріотичним покликанням прогресивних громадських діячів. На цій ниві встановлювались тісні творчі та соціальні зв’язки між визначними особистостями культури на різних територіях українських земель.

Просвітницька діяльність сприяла виникненню різноманітних структур та товариств у напрямках літератури, образотворчого мистецтва, музики тощо. Головна їх мета та завдання спрямовувалися у національно-визвольне русло. Так, серед подібних організацій були: «Просвіта» – громадська організація; «Зоря» – ремісниче товариство; «Сокіл» – спортивне товариство; «Боян» – музично-хорове товариство; літературно-артистичне товариство – «Український клуб», «Українська хата», «Родина» та ін. Їх діяльність була пов’язана з відродженням національної української культури, розвитком освіти молоді, створенням певних умов для розкриття творчого потенціалу мистецької інтелігенції та студентства тощо. За таких обставин виникають об’єктивні умови для спільної просвітницької роботи літераторів, художників, науковців та музикантів.

Звичайно подібні тенденції особливо торкаються і музичного мистецтва, тому організована його пропаганда слугує налагодженню систематизації концертної діяльності, яка була найпоширенішою з форм ознайомлення широкого загалу з найкращими зразками хорової, вокальної, камерно-інструментальної та симфонічної музики. У цьому сенсі особливо виокремлюється хоровий напрямок роботи, формування просвітницької спрямованості якої стала справою життя багатьох українських композиторів та музичних діячів: Є. Барвінського, А. Вахнянина, М. Волошина, С. Воробкевича, Й. Доманика, Ф. Колесси, О. Кошиця, І. Лаврівського, М. Леонтовича, М. Лисенка, С. Людкевича, О. Мишуги, О. Нижанківського, І. Рожанківської, К. Стеценка, Д. Січинського, Г. Ясеницької та ін. Ключовими мотивами діяльності котрих був інтерес соціального спрямування – любов до батьківщини й національної культури, реалізм і народність.

Досліджуючи особливості музичної культури зазначеного історичного періоду наголосимо, що політичне панування інших держав над українським суспільством дало видимі наслідки, які проявилися у вигляді існування різних субкультур. Зокрема Східна Україна мала характерність російського впливу, Західна Україна – польського та австрійського. Кожна така субкультура пропагувала окрім західно-європейського чи національного мистецтва пануючої на той час держави ще й особливе, сакральне українське. Приміром у 1861 році хор студентів Київського університету під орудою М. Лисенка виніс на публічний розсуд блок українських пісень, що звичайно не могло залишити байдужим слухача. Поряд із цим масовими ставали концерти й до дня пам’яті Т. Шевченка (Київ, Чернігів, Харків, Одеса, Миколаїв), які сприяли національному пробудженню і стали гарною традицією по всій території України. [49, с. 129].

Відголоски впливу Російської імперії на наших землях відчутно проникли в музичну діяльність **«Імператорського російського музичного товариства» (ІРМТ)**, головною метою якого було в основному розвиток російського музичного мистецтва. Такі товариства вперше на території України були відкриті в Києві (1863), а згодом і в Харкові (1871), Одесі (1884), Полтаві, Чернігові (1907) та інших містах нашої держави. Роблячи зріз генезису подібних товариств можемо стверджувати, що центром розвитку культурно-хорового життя Східної України стає Київське відділення ІРМТ при Фундукліївській жіночій гімназії, де згуртувалися на той час творчі сили кращих представників культури: київський віце-губернатор П. Селецький – голова дирекції; громадський діяч – Г. Галаган; М. Лисенко – голова дирекції; В. Віленський – член дирекції та ін. Концертний репертуар цього товариства в основному становив низку творів західноєвропейських та російських композиторів (В. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Гайдна, Ф. Ліста, П. Чайковського, М. Глинки, А. Рубінштейна, С. Рахманінова та ін.). Звичайно знайомлячись з їх творами вітчизняні композитори привносили у свою творчість нове бачення, однак на виконання української музики в діяльності угрупування накладали табу. Така заборона не могла зламати волю патріотів національного музичного мистецтва. За цих обставин М. Лисенко виходить з товариства ІРМТ у Києві.

Активна робота відділень ІРМТ на території України призводить до відкриття музичних училищ, а згодом і консерваторій. Їх кадровий склад постійно поповнювався випускниками Санк-Петербурзької та Московської консерваторій, Московського філармонійного товариства, що у подальшому стало підґрунтям для формування традицій академічного музикування. Все більш музично освіченими стають широкі маси населення, навчаючись у подібних школах, училищах, чи проходячи різноманітні курси при них. Таким чином прослідковується тенденція до функціонування у багатьох містах та містечках хорових колективів (в основному церковних), оркестрів, ансамблів тощо. [43, с. 5].

Окрім функціонування подібних творчих угрупувань збагачується і їх репертуарний зміст. Зокрема, як приклад, визначною подією було перше виконання ораторії Й. Гайдна «Сім днів Спасителя на Хресті» (1912) у Чернігівському відділенні ІРМТ. У підготовці ораторії взяв участь і хор Чернігівського церковно-співочого товариства – регент Г. Зосимович, а це засвідчує, що до його складу входили високоосвічені професіонали-співаки, котрі володіли навичками хорової та вокальної майстерності. Досліджуючи діяльність Чернігівського відділення ІРМТ (1907–1917) вітчизняний мистецтвознавець О. Васюта переконує, що робота даного угрупування сприяла подальшій професіоналізації та стала приміром новаторських підходів у сфері музичної просвіти, що знайшло своє відображення у подальшій музичній культурі краю й значно вплинуло на формування мистецького потенціалу Чернігівщини [57 с. 166].

Л. Дорохіна аналізує роботу духовних хорових колективів Чернігівщини та зазначає, що культурне життя Східної України неможливо уявити без розвиненої традиції богослужбового співу. Подібні колективи, як зазначає автор, відігравали важливу роль не тільки в релігійному, але і в естетичному, моральному вихованні суспільства. За дослідженням науковця одними з учителів хорового співу на Чернігівщині були: Г. Зосимович, М. Ступницький, П. Тичина, Г. Верьовка та ін. Окрім традиційних богослужбово-співочих обов’язків, хори виконували й досить видиму в місті музично-просвітницьку діяльність (храмові свята, святкові акти, народні читання тощо) [26, с. 169]. Репертуар хорів вміщував твори Д. Бортнянського, А. Веделя та ін. Хоровий рух регіону був настільки популярним, що без такого виду мистецтва не могла обійтися визначна на той час подія міста, як 300-річчя Дому Романових (1913). За дослідженням Л. Дорохіної, на цьому заході виступали всі хорові колективи, які існували в духовних навчальних закладах Чернігова. Окрім їх сольних виступів, прозвучав зведений великий хор під керівництвом М. Ступицького, Г. Зосимовича та І. Примакова. Тож новим подихом у хоровому мистецтві був змішаний склад голосів, котрі виконали поряд з духовною і музику Бетховена, Гайдна та ін. [26 с. 171].

Ще одним культурно-мистецьким осередком Східної України досліджуваного історичного періоду була територія Миколаївщини, де провідним напрямком хорового життя залишалася культова музика різних конфесій. На цій території функціонували різноманітні хорові колективи (дорослі та дитячі) німецької Євангелійно-лютеранської кірхи, Римсько-католицького костьолу, єврейської хоральної синагоги тощо. Хорова капела німецької колонії Карл впроваджувала положення «Реформи церковної музики відповідно Статуту Святої Цицилії» на практиці, де передбачалося відродження акапельного співу [29, с. 32]. Проте наприкінці XIX століття спостерігається тенденція відходу від культового співу і хори починають залучатися до світських заходів. Їх високий професійний рівень виконавської майстерності сприяв трансформації хорів у поліфункціональні колективи.

Водночас великого значення набувають і хори системи народної освіти, які виконували функції світської та богослужбової популяризації музики. Подібні хорові колективи були при Олександрівському реальному училищі, чоловічій Олександрівській та жіночій Маріїнській гімназіях, чоловічому та жіночому приватних пансіонах, залізничному та комерційному училищах тощо. До складу співаків входили як учні, так і вчителі. Це сприяло впровадженню у навчальний процес закладів музичних занять (хоровий спів, теорія музики, гра на музичному інструменті, оркестр). Репертуарний план вміщував окрім духовних творів, хорові оперні сцени, твори кантатно-ораторіального жанру, хорові мініатюри тощо. За таких обставин учнівські церковні хори перетворюються у потужні світські колективи високого професійного рівня.

Географічне положення регіону зумовило виокремлення головної ознаки подібних колективів, які відрізнялися військово-морським тематизмом. Тому створилася так звана система «хорів пісенників», «хорів полкових півчих», «струнних капел» та ін., які були частими учасниками не тільки суто військових, а й релігійно-патріотичних чи культурно-розважальних заходів населення [7, с. 5]. Формою виступів звичайно ж залишався концерт.

Поряд із цим вагому роль у розвитку хорового мистецтва Східної України відігравали й товариства музично-театрального спрямування. За їх сприяння розвивалися музичне просвітництво та початкова музична освіта, хоровий аматорський рух. Принагідно зазначити, що діяльність товариства «Просвіта» Миколаївського відділення у цьому сенсі позитивно вплинула на розвиток музичного життя регіону та збагатило його. В основному робота цього товариства спрямовувалася у історико-етнографічне русло, шляхом вивчення народної культури, місцевих обрядів, звичаїв, фольклору, побуту тощо. Саме у культурно-освітній та художній діяльності Миколаївської «Просвіти» виокремлюється постать етнографа та композитора М. Аркаса. Його доробок народнопісенного мистецтва відіграв особливу роль у справі вивчення хорової народної творчості. Тож збереження для нащадків великої кількості творів народної музичної культури, введення її у концертний репертуар, художню практику та науку про народну пісню стає яскравим виявом просвітницьких ознак становлення музичної фольклористики, завдяки чому уможливлюється духовне зростання й національно-культурне самовизначення українського народу.

Звичайно не могло оминути осторонь зростання музичного середовища краю і діяльність Імператорського Російського музичного товариства, відділення якого було відкрито в Миколаєві. До його складу входили Л. Щедрін, Й. Курбулька, Л. Шнірдан, Д. Попов, Г. Попова, А. Гурович-Рахманов та ін. При цьому товаристві функціонували хори Музичних класів (1892) та училища (1900), які виступали у супроводі симфонічного оркестру та співали різножанровий репертуар. Тобто високий професійний рівень колективів сприяв зростанню соціально-культурної функції Миколаївщини. За цих умов хоровий спів сягає якісного рівня.

Масове пропагування хорового мистецтва прослідковується і на територіях Західних земель України. Зокрема така тенденція притаманна освітнім осередкам, де функціонували студентські хори. Приміром це був **«Хор академічної молоді»** (Львів), який складався зі співаків-учнів української гімназії. У 1886 році цей колектив було запрошено на концерт присвячений відкриттю чеського театру, де виконувалися як чеські, так і українські пісні. [29, с. 36].

Ключовою у розвитку хорового руху Західної України була і діяльність культурно-освітнього товариства **«Просвіта»** (1868)на чолі з А. Вахняніним, котре налічувало майже 60 осіб (сільські вчителі, парафіяльні священники, ентузіасти). Їх діяльність поступово поширюється та сприяє виникненню по всій території Західної України бібліотек та читалень. Просвітницька робота А. Вахнянина надала йому можливість створити співоче товариство **«Торбан»**. Упродовж 1870–1871 років воно розгорнуло свою просвітницьку діяльність у Львові. До його складу, окрім А. Вахнянина, входили представники української інтелігенції: О. Мишуга, Ю. Закревський, С. Федак та ін. Прикладом творчого насліддя цього угрупування слугувала робота культурно-просвітницького товариства «Руська бесіда» (1861), яка проводила літературні вечори, видавала науково-популярну літературу, що зберігалась у власній бібліотеці. При «Торбані» була організована музична школа, в якій був створений інструментальний гурток, але все ж таки провідною діяльністю товариства був хоровий спів. Представники організації ставили перед собою надважливі завдання щодо концертної роботи, але нестача коштів та відсутність окремого приміщення для репетицій не давало змоги проіснувати товариству тривалий час.

Наукові дослідження засвідчують, що подібні товариства слугували організації різних чоловічих хорів, до складу яких входили переважно семінаристи та учні гімназій. Вони влаштовували різні тематичні концерти, співали у межах багатьох міських заходів. Репертуар їх творчих наслідь поповнювався хорами композиторів: А. Вахнянина, М. Вербицького, С. Воробкевича, І. Лаврівського, П. Любовича, М. Лисенка, В. Матюка, О. Нижанківського та ін.

Разом із тим на Західній Україні існували ще й інші угрупування музично-виконавського спрямування. Зокрема, це музичне товариство **«Гармонія»** (Львів, 1875). Дане товариство, в основному, пропагувало інструментальний вид мистецтва, бо виконувало функцію так званого муніципального оркестру й забезпечувало в місті Львові існування капели. Поряд з цим займалося культурно-просвітницькою діяльністю і товариство **«Лютня»** (Галичина, 1881), яке характеризувалося співацьким мистецтвом. Перші кроки його просвіти пов’язані з роботою чоловічого квартету, котрий згодом поповнився і жіночими голосами, а у подальшому його склад налічував 40-60 співаків. У 1886 році при цьому товаристві виникає музична школа, особливістю якої було викладання лекцій сольного та хорового співу, окрім гармонії, контрапункту, музичних форм та історії музики. Дане угрупування було настільки популярним, що згодом уряд забезпечив їм власне приміщення, а створені аналогічні дочірні відділення відкрилися у Відні та Кракові.

Конкуруючим хоровим колективом «Лютні» був чоловічий хор товариства **«Ехо»** (1885). Хоча у ньому були також і жіночий, і мішаний хори, і різноманітні ансамблі, і солісти. При діяльності зазначеного товариства відкривалися різні гуртки, бібліотеки та музична школа. Однак за нестачею належної уваги з боку керівництва та фінансування, хорові колективи не мали можливість гарного професійного розвитку. [49, с. 279].

З вищевикладеного нами матеріалу відомо, що на території України існували в основному церковні хорові колективи. Тому принагідно наголосити, що перший аматорський нецерковний хор на Західних землях нашої держави виник унаслідок роботи театру «Руська бесіда» (1883). Він брав участь у різноманітних імпрезах, концертах, заходах та набув великої популярності та визнання. Головною його особливістю було те, що до його складу входили представники не тільки українських національностей, а й інші. До прикладу концертмейстером хору був німець Кайзер. Репертуарний список налічував твори як західноєвропейських, так і українських композиторів (Вербицького, Лаврівського та ін.).

Подібні виникнення хорових колективів сприяли пожвавленню музичного життя й у малих містечках України. Окрім хорів семінаристів, котрі співали переважно духовну музику, існували хори більш світського спрямування: мішаний молодіжний хор під орудою І. Кипріяна та дівочий хор під керівництвом О. Ціпановської. Після розпаду «Торбана» А. Вахнянин організовує «Львівський чоловічий хор», а згодом у 1891 році виникає товариство **«Львівський Боян»**, де композитор був головним диригентом, а головою був В. Шухевич [19 с. 27].

Це по суті наймасштабніше хорове товариство в історії розвитку музичної Західної України. Організаційна діяльність якого вміщувала різноманітні концерти, ювілейні вечори, композиторські конкурси, утримання бібліотек, створення музичних шкіл, окремих гуртків (оперний, інструментальний та музичний). Основною відмінністю даного товариства від інших було існування нотного видавництва, котре давало можливість популяризувати обробки українських народних пісень. Поряд з цим феноменом їх роботи був і музично-етнографічний напрямок, коли в приміщенні товариства функціонував невеличкий музей українських народних інструментів. Пропагандистська діяльність «Бояну» настільки популяризувалася серед населення, що до його кола вступало багато членів. Тож в 1905 році кількість його діячів налічувала 180 осіб. Це було відмічене тодішнім урядом і надано державне фінансування нарівні з товариствами на тодішній території Польщі (тепер українські землі) «Лютня», «Ехо».

Оригінальний стиль хорового колективу «Львівського Бояну» відображався в репертуарному змісті, до якого входили твори українських, російських та зарубіжних композиторів. Саме це давало творчому колективу не відставати від смаків європейського стандарту. Така тенденція сприяла переходу до професіоналізації української музичної культури і відходу від аматорського спрямування [49, с. 280].

Поступово починають відкриватися дочірні угрупування товариства «Боян» у інших містах Галичини, де працювали Д. Січинський, О. Нижанківський, Й. Кишакевич та ін. Зокрема, «Перемишльський Боян» (1891), «Бережанський Боян» (1892), «Коломийський Боян» (1895), «Станіславський Боян»  (1896), «Буковинський Боян»  (1899 ), «Снятинський Боян» (1901) та «Стрийський Боян» (1901). Всі вони мали в подальшому величезний вплив на розвиток українського хорового мистецтва та культури загалом.

Принагідно зупинитися на декількох зразках роботи вищезазначених об’єднань. Так, у 1891 році у другому культурному центрі Західної України – Перемишлі, під керівництвом та творчою ініціативою М. Кнопки, котрий і був першим диригентом, було створено **«Перемишльський Боян»**. Початковий склад мішаного хору цього товариства налічував 35 учасників, але поступово кількість бажаючих збільшувалась. Репетиції проходили двічі на тиждень у приміщенні «Руської бесіди» Перемишля. У процесі творчої діяльності між хоровими колективами відбувався й обмін між педагогічними та практичними думками. Так у грудні 1891 року «Львівським Бояном» було надіслано до Перемишля десяток нотних примірників за якими «Перемишльський Боян» починає інтенсивну працю та підносить на високий щабель традиції хорового співу Перемишля [19, с. 30].

Одним із перших виступів на великій публіці «Перемишльського Бояну» став захід, який відбувся в залі драматичного Перемишльського товариства, де під керівництвом М. Кнопки мішаний хор «Бояну» виконав твори М. Вербицького – «Заповіт», А. Вахнянина – «По морю», М. Лисенка – «Верховина». Можна відмітити, що цей виступ дав гарний початок хоровій концертній діяльності як в Перемишлі, так і за його межами.

У цьому спрямуванні новаторською діяльністю можна назвати і так звані благодійні концерти. Зокрема з 1893 року в Перемишлі починає діяти комітет з фінансів, який збирає кошти здебільшого з музичних вечорів. Саме для цієї мети в 1893 році був організований музичний вечір, на якому виступили два окремі хори «Перемишльського Бояну». Зокрема чоловічий хор виконував твори О. Нижанківського «Гуляли» та А. Ніщинського «Закували та сива зозуля», а жіночий – Дж. Россіні «Вірі» і «Любов» [11]. Ще однією новаторської ідеєю стало впровадження святкування до дня Івана Купало (1891, 1892, 1893), тобто відродження національних фольклорних традицій, на яких було також організовано благодійний збір на користь будівництва Народного Дому в Перемишлі.

Періодично керівництво та диригенти товариства «Перемишльського Бояну» змінюються. Так, після М. Кнопки хор очолив Д. Січинський, а згодом Й. Кишакевич, В. Пасічинський, В. Садовський (Домет), А. Вахнянин та ін. Але незважаючи на це, кожен керівник не мав бажання зупинятися на досягненому, систематично підвищуючи професійний та репертуарний рівень колективу, який у подальшому виконує складні хори з опер: «Утоплена» М. Лисенка, «Хустина» Г. Топольницького тощо. Таким чином, сформувавши стійку хорову школу, Перемишль продовжує свої традиції у освітніх осередках культури країни [46, с. 132].

Ще одним приміром поширення музичної культури, зокрема хорової можемо назвати діяльність **«Тернопільського Бояну»** (1901). Головний художник та диригент якого був О. Терлицький та І. Левицький. Традиційно перший їх виступ був пов’язаний із концертом присвяченим творчості Т. Шевченка [49, с.284]. Однак окрім суто пропагандистської роботи його члени активно займалися й освітньою справою: курси сільських диригентів, які були значно популярні в колі любителів хорової музики. А у 1913–1914 роках при товаристві «Тернопільського Бояну» вперше відкривається музична школа.

Зрештою довготривала діяльність «Бояну» на територіях західних земель нашої держави стимулює організацію «Союзу Боянів» (1903) та відкриття музичної школи у Львові, яку згодом перейменовано у Вищий музичний інститут, якому присвоєно ім’я М. Лисенка. Постійне професійне зростання підводить митців до думки про трансформацію «Союзу співочих і музичних товариств» у товариство імені М. Лисенка. Їх діяльність акумулює в собі концерту роботу Західної України і в подальшому стає підґрунтям для створення капели «Трембіта», а Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка отримує статус консерваторії (Львівська національна музична академія імені М. Лисенка).

На сьогоднішній день доробок союзів «Боян» можна оцінити, як невід’ємний вклад у хоровий розвиток як Західної, так і музичної культури всієї України. Про це свідчать титанічні зусилля їх представників у вигляді чисельних виступів та концертів для масового слухала, поширюючи культуру у різних верствах населення – інтелігенції, городян та селян. Незважаючи на те, що у репертуарі хорових колективів «Боян» належне місце відводилось в основному творам світової музичної літератури, проте провідним значенням їх діяльності, була все ж таки популяризація української народної пісні [67, с. 46].

У цьому сенсі не можливо не наголосити на культурно-просвітницькій діяльності відомого композитора та суспільного діяча К. Стеценка. Він постійно удосконалює свої професійні здібності відвідуючи диригентсько-хорові курси при Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка. Також митець займається організаційною роботою хорових колективів, видає публікації та сприяє концертній діяльності. Він був твердо переконаний у тому, що ніякі лекції не зможуть замінити дух вольності й свободи, які передаються саме через народну українську пісню [54, с.10].

Звичайно політичні зміни, які викликані революціями, війнами, зміною форм стимулювати прояв не лише соціально-політичної активності мас, а є спричинили потужний сплеск творчої енергії народу. Цьому сприяли завдання українізації розвитку музичного мистецтва як фактору формування громадської й національної самосвідомості народу. За цих обставин виокремлюються найвагоміші: виникнення й розвиток українського музично-громадського життя; створення головних державних засад інфраструктури українського виконавства (композитор – виконавець – слухач; пропаганда української музичної творчості минулого і сучасного; створення українських музично-освітніх закладів; забезпечення україномовним репертуаром (розгортання перекладацької й видавничої справи); заснування українських музично-культурних інститутів; підтримка та сприяння творчості митців різної музично-стильової організації; участь у здійсненні музично-культурної програми представників всієї інтелігенції; фінансування музично-культурних заходів з боку українського кооперативного руху; обслуговування духовних потреб найширших народних мас [49, с. 432-433].

Утворення у 1918 році Комітету пропаганди мистецтв сприяло великій музично-просвітницькій роботі, яка розгорнулася у робітничих клубах, пролетарських передмість, народних будинках і хатах-читальнях по селах. На майданах і вулицях, у парках тощо влаштовувалися концерти-мітинги, концерти-лекції, де в атмосфері розмаїтих зв’язків з поезією, літературою, драматургією формувалася сучасна професійна культура [55, с. 49].

Таким чином, товариські об’єднання мали позитивний характер на розвиток музики, освіти та держави України у цілому. В складний період її існування товариські кола мали не тільки розвиваючий характер, головною ідеєю прогресивних діячів була популяризація українського «продукту» на європейському ринку, усвідомлення широкими масами їх єдності, національності та індивідуальності. Тож однією з основних ознак хорового мистецтво зазначеного історичного періоду є поєднання духовних, національних та індивідуально-регіональних рис виконання, де кожен окремий колектив передає настрій та дух свого народу. Через пісню, колективне світобачення, надію, передається народу найголовніше – національна свобода.

**2.2. Музична діяльність визначних композиторів та хорових виконавців України XIX століття**

Дослідження діяльності українських композиторів та аналіз їх великої спадщини займає ключове місце у вирішенні означеної проблеми. Особливо гострої уваги заслуговують митці, метою яких було не лише написання музичних творів, але й пропаганда українського музичного мистецтва, зокрема хорового, на світових теренах. Осмисленню справжнього масштабу їх творчості, значенню художньо-естетичних принципів у розвитку культури різних регіонів, особливо тих, що довгий час входили до складу інших держав, допоможе систематизація ретроспективи музично-педагогічної спадщини.

Загострення соціальної й національно-визвольної боротьби, утвердження громадських ідеалів, пов’язаних з принципами народності та демократизму, позначились на ідейно-тематичному жанровому спрямуванні музики, на розвитку музичної освіти, музично-наукової думки тощо. Саме тому розвиток українського музичного мистецтва другої половини XIX століття вважається суттєво важливим етапом становлення національної культури. У цей час інтенсифікується процес формування нової національної композиторської школи, фундатором якої став М. Лисенко. Разом з цим неодмінно слід наголосити на значимості творчого доробку його попередників: С. Гулака-Артемовського (1813-1873), М. Вербицького (1815-1870), І. Лаврівського (1822-1873), Т. Шпаковського (1829-1861), П. Сокальського (1832-1887) та сучасників: П. Ніжинського (1832-1896), С. Воробкевича (1836-1903), А. Вахнянина (1841-1908), Д. Січинського (1865-1909) та ін. [49, с. 272].

Досить важливим, з огляду на предмет нашого дослідження, є не мало вагомий факт, що більшість композиторів (попередників і сучасників М. Лисенка) не могли повністю віддаватися композиторській творчості, тому що займалися й іншими видами діяльностей. Зокрема, західноукраїнські митці М. Вербицький, І. Лаврівський, С. Воробкевич, В. Матюк, О. Нижанківський служили священниками; С. Воробкевич був поетом і драматургом; А. Вахнянин – письменником, гімназійним учителем, громадським діячом; П. Ніжинський – знавець давньогрецької мови. Відзначається багатогранністю діяльність П. Сокальського, котрий викладав природознавство в гімназії та був особистим секретарем та репетитором дітей російського консула в Нью-Йорку [54, с. 39].

З аналізу творчої спадщини вищезазначених постатей можемо констатувати про досить різноманітний професійний рівень їх композиторської творчості, художня цінність яких не викликає сумніву, та представлена майже всіма європейськими музичними жанрами, насамперед – хоровим.

Визначаючи основний тематизм хорових композицій митців досліджуваного періоду, принагідно наголосити на домінуванні народності, тобто відчутні народні образи, побут тощо. Разом із цим музика насичена картинами рідної природи, хоча спостерігається зародження історичної, громадської тематики, а в індивідуалізованій романтичній ліриці розкривається багатий внутрішній світ людини, її стосунки з навколишнім світом [64, с. 31].

Художні твори другої половини XIX – початку XX століття насичуються тенденціями загальноєвропейської романтичної музики (образність, стилістика тощо). Дуже відчутним у композиціях були еволюційні процеси (стильова адаптація). Яскравим прикладом чого стали напрацювання **М. Лисенка**, котрий зумів узагальнити народний музичний стиль, перевтілити його у своїй музиці. Особливе місце у розвитку української музики належить оригінальним хоровим творам композитора. Він усвідомлював великий потенціал хорового виконавства та його вплив на свідомість народу. За цих умов у автора поповнюється репертуар творами на слова Т. Шевченка, котрі викликали підвищений інтерес у громади. Справжніми новаціями були ряд творів: «Ой, не, нема» (1871), «Наш отаман Гамалія», «У туркені по тім боці», «Встає хмара з-за лиману», «Ясне сонце в небі сяє», «Ой, що в полі за димове» (1880-1890-і рр.) та ін. Цими творами композитор зрушив так звану шаблонність, бо тут спостерігається цілком нова стилістика штриха, вільна характеристична фактура, оперування не лише інтонаціями, а й цілими фольклорними фразами тощо [73, с. 26].

Спадщина митця дає нам можливість знайомитися зі зразками кводлібетів, обрядових циклів (веснянки, колядки, щедрівки, весільні та ін.), які дали багатющий репертуар для співочих осередків, учнівсько-співочих хорів (у колегіумах, семінаріях, університетах) і сприяли розгортанню хорового руху в 1890-х роках, активними учасниками якого були О. Кошиць, К. Стеценко, С. Людкевич, Ф. Колесса.

Соціально-політична ситуація в країні на той час не могла оминути тонку натуру М. Лисенка і його репертуар розширюється за допомогою творів, написаних на вірші сучасників – І. Франка, О. Олеся, Ю. Маковея, В. Самійленка та ін. Серед них найбільш відомі: «Вічний революціонер», «Три менти», «Три тости» «Тихесенького вечора», «Сон». Разом із цим, автор не полишає свого долучення і до духовного насліддя: «Хресним древом», «Камо піду от лиця твоєго Господи», «Давидова псальма». Сфера його інтонаційних орієнтирів значно розширюється (від революційних поспівок, елементів енергійної дикції, до ладово-мінливих, акварельних барв) [77, с. 16].

З огляду на предмет нашого дослідження, не можемо оминути і духовний доробок композитора, на який вплинули студентські роки, коли М. Лисенко співав в університетській церкві. Деякий час автор був дещо відсторонений від цієї тематики, але у зрілі роки звертається знову до паралітургістики [49, с. 377]. Можемо припустити, що цьому сприяли і суспільні зміни наприкінці XIX століття, коли відроджувалися українські традиції. У цей час велика частина духовенства в українських губерніях вважали українську мову рідною, яка починає звучати на богослужіннях.

Не залишаються осторонь від цих процесів й українські композитори, хорові диригенти, співаки – В. Матюк, А. Вахнянин, Д. Січинський, О. Нижанківський та ін. у котрих хорова творчість становить більшу частину їхнього доробку. Поряд з цим зачинателем нового етапу розвитку хорової музики й професійного музичного мистецтва, зокрема в західноукраїнському регіоні, був **М. Вербицький*.*** Його доробок складає майже повна Літургія й окремі твори на літургійні тексти. Він зумів створити власний індивідуальний стиль у якому простежувалися ранньоромантичні риси, особливо це відчутно в ліричних розділах Літургії [66, с. 7].

Можемо констатувати, що народна тематика відчутна в творах духовного спрямування композитора, однак особливу виразність національного духу він передає в світських партитурах, які мають величезну популярність: «На погибель», «Хто з нами, Бог за нами», «До зорі», «Сиві очі» та ін. Звичайно найяскравішим прикладом індивідуального стилю композитора, де поєднуються у собі національні та загальноєвропейські риси, стала пісня-хор «Ще не вмерла Україна», яка на сьогодні є державним гімном України [49, с. 289].

Хорова творчість України XIX століття започатковує новий історичний етап, який характеризується зовсім іншими історичними передумовами та іншою політичною ситуацією, яка залишила свій слід у розвитку історії та культури нашої держави. Феномен хорового співу в цей час набуває декількох характерних ознак: автентичність та синтез мистецтв. За таких умов воно характеризується різними жанрами та спрямуваннями. Такі висновки характеризуються в роботах вітчизняних дослідників історико-теоретичного, музично-критичного, історико-краєзнавчого напрямку: Д. Антоновича, В. Барвінського, Ю. Булки, Й. Волинського, М. Грінченка, М. Грушевського, М. Загайкевича, А. Лащенка, Л. Мазепи, І. Огієнко, С. Павлишин, Л. Пархоменко.

Одним із перших центрів розвитку хорової практики на Україні стала Буковина. У такому контексті принагідно виокремити постать організатора музично-літературних вечорів, письменника, композитора та музично-культурного діяча **С. Воробкевича**. Саме він почав перший втілювати практику хорових концертів на Західній Україні. За життя він сміливо виконує власні хорові твори (зокрема 12 хорів для чоловічого складу, які автор написав на слова великого Кобзаря – Т. Шевченка). Але проведений порівняльний аналіз його творчості спонукає нас зауважити, що його діяльність є важливою не тільки для певного регіону, а й для всієї України. Адже творча спадщина налічує методичні посібники, які вперше базуються на музичному матеріалі українських пісень. Приміром – «Збірник пісень для шкіл народних», опублікований трьома випусками в 1870–1872 рр. До цієї збірки ввійшли дитячі пісні, старогалицькі солоспіви, а також чимало пісень самого композитора [37, с. 147]. Митець був щиро закоханий у свою батьківщину, про що свідчать ряд тематичних хорів: «На красній Україні, на березі Дніпра», «Цар–ріка, наш Дніпро», «Я родився над Дніпром» та ін. [36, с. 35]. У його творах простежується багатогранність та всебічна зацікавленість до життя народу.

Особлива увага у творчій спадщині С. Воробкевича відводиться духовній музиці. Досліджуючи його творчість науковці сприяли популяризації його 200 духовних творів – псалми, літургійні молитви («Святий Боже», «Херувимська», «Отче наш» тощо) та самостійні божественні піснеспіви» [12, с. 189]. Загалом у композитора налічується понад 400 творів для хору. З них 250 написані на власні тексти (на слова Данила Млаки), решта – це твори на вірші Т. Шевченка – «12 пісень на хори мужські а’сареllа до слів Тараса Шевченка»: «Три шляхи», «Та не дай, Господи, нікому» і «Ой чого ти почорніло, зеленеє поле»; І. Франка – «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», дві веснянки: «Весно, що за чудо», «Розвивайся, лозо, борзо»; Ю. Федьковича – «До школи»; Я. Головацького – «Чом, річенько домашняя», а також на слова переспіви з німецьких поетів Гайбеля, Кернера, Таубе тощо.

Поряд з вищезазначеними митцями фігурує і постать **І. Лаврівського**, котрий зумів організувати практично усю хорову діяльність Галичини (Перемишля, Львова, Кракова) у 60-х роках XIX століття та збирає хор Львівської духовної семінарії (налічував близько 60 осіб). Його репертуарний зміст налічує твори як для церковного («Херувимська», «Милость мира» тощо) так і для світського («Руська річка», «Плач вдовиці» тощо) хорів. Колектив під його орудою активно займається концертною діяльністю.

Помітною постаттю досліджуваного історичного періоду хорового мистецтва є композитор **В. Матюк**. На його становлення як митця хорового співу впливали П. Бажанський і М. Вербицький. Його композиторський хист проявився у період навчання в Перемишльській гімназії, де співав у хорі гімназистів. Там він написав перші пісні: «Щасть вам, Боже», «Біду м собі купила». Проте найбільшу популярність принесла йому пісня на слова М. Шашкевича «Цвітка дрібная». В. Матюк є автором музики до ряду драматичних вистав: «Капрал Тимко», «Нещасна любов», «Простак», «Три князі на один престіл», які відразу ж заповнили репертуар музично-драматичного театру, а також учнівських і студентських колективів [49, с. 279].

У контексті нашого дослідження не менш важливим фактом є й те, що В. Матюк є автором «Руського співаника для шкіл народних» і «Малого катехизу музики», які Шкільна Рада, згідно наказу №1301 від 29 вересня 1884 року, схвалила для навчання в народних школах, а з 1889 року – і в учительських семінаріях [20, с. 37].

Визначним педагогом, композитором і хоровим диригентом визначеного історичного періоду був і **О. Нижанківський**, керівник львівської академічної гімназії. Його хоровий доробок налічує такі твори, як: хоровий цикл «Коляди», солоспіви «Скорбна дума» («Мені аж страшно, як згадаю» на слова О. Кониського), чоловічий хор «Святий Боже» (похоронне), масштабний хоровий цикл «Слов’янські гімни» (відомий як «В’язанка слов’янських гімнів»), вокальний дует «Батько і мати» та інші твори.

З переїздом у 1900 році на рідну Стрийщину він очолює товариство «Просвіта» та організовує філію цього товариства у Сколе. Композитор гостро відчував потребу музичної просвіти української молоді, тому в 1907 році видав «Українсько-руський співаник з нотами». У 1912 році О. Нижанківський пише один з останніх своїх творів – чоловічий хор кантатного типу «Із низьким поклоном» [29, с. 53].

Ще однією з визначних постатей хорового мистецтва досліджуваного періоду був **П. Бажанський**, хор котрого відрізнявся кантиленністю та мелодичністю свого звучання. Науковці відмічають, що саме у цьому колективі підростали майбутні регенти та співаки, які в подальшій своїй творчій практиці втілювали хорові твори класиків та сучасних композиторів хорової музики. Це були перші спроби виконання творів на території Західної України, завданням яких було «подолати негативні стереотипи щодо хорового співу у церкві» [76, с. 12].

За таких умов гармонійному хоровому звучанню сприяло не тільки збагачення Богослужінь, а й набуття професіоналізму. Відтак хоровий спів сприяв популяризації церковної музики серед мешканців Галичини. Про це навіть було надруковано у польській газеті «Діло», де зазначалося: «Тії русини як заспівають своє хоть би коротеньке «Господи помилуй», так якось наскрізь пришибнуть чоловіка проймаючим своїм співом, що й не отямишся, як в твоїм оці засвітить ясна сльоза глибокої печалі [цит. за 61, с. 217].

Тож у 80-х роках XIX століття завдяки концертній діяльності, хорові колективи вперше бачать світ за межами церковних стін. Об’єднуючись з іншими виконавськими колективами, як церковними так і світськими, Ставропігійський та Львівський хори духовного училища організовують спільні концерти приваблюючи слухацьку публіку Львова. Незабаром такі концерти набувають неабиякої популярності по містах та селах Західної України. Їх репертуарний зміст складали «Страстні псалми», «Піснь до зброї» з опери «Купало» А. Вахнянина, «Гетьмати» М. Лисенка та ін., виконання яких славилося високим рівнем виконавської майстерності, високою технічною підготовкою співаків та неабиякою чуйністю й професіоналізмом диригента [29, с. 17].

Керівником учнівських хорових колективів та вчителем музики і співів в Українській гімназії та інституті для дівчат (Перемишль, 1896–1905 рр.) був **Й. Кишакевич**. Для своїх хорів автор написав «Службу Божу» на чотири чоловічі голоси, яка поповнила згодом репертуар багатьох хорових колективів, що сприяло активізації релігійно-морального виховання молоді. Нам видається, що велику виховну вартість має збірка релігійних пісень композитора – «Пісні під час Служби Божої на триголосий хор жіночий або мужеский» на молитвенні тексти збірника «Да святиться ім’я Твоє». Як зазначає П. Гушоватий, цінність композицій митця в тому, що вони виховують молодь на християнських традиціях добра, поваги до старших, до ближнього, а також формують почуття любові до національних традицій та обрядів, поглиблюють знання з історії нашого народу, його ідеалів [25, с. 10].

Виокремлюється в хоровому мистецтві нашої держави, в досліджуваний період, особливий та найулюбленіший жанр духовної музики – колядки та щедрівки. Вперше цим жанром зацікавились композитори Наддніпрянщини, а саме **К. Стеценко*.*** Звичайно на світогляд композитора неабияке значення мала творчість М. Лисенка, з яким він познайомився у 1899 році, коли співав у його хорі. У цей час М. Лисенко формував хорову капелу для третьої концертної подорожі. Він помітив обдарування К. Стеценка й зробив його своїм помічником. Опікуючись К. Стеценком, М. Лисенко спрямовував юнака на ниві української музичної культури, радив йому записувати і вивчати фольклор.

Продовжувач справи великого митця, К. Стеценко, очолюючи капелу ввів у репертуар переважно світську українську музику, зокрема аранжування українських народних пісень. Таким чином колектив уважався одним із найкращих у Києві [31, с. 4].

Організація хорів, котрі виконували українську музику для К. Стеценка, як і для М. Лисенка та М. Леотовича, було важливою справою всього життя. Особливої популярності набув створений ним у 1903 році київський Народний хор (у ньому співали переважно робітники), концертна та просвітницька діяльність якого мала великий успіх. Репертуарний зміст даного колективу викликав у тогочасної молоді зацікавленість до народної пісні, пробуджувавло національну свідомість.

Вагомого значення для розвитку та популяризації хорового мистецтва набула й педагогічна діяльність К.  Стеценка в учительсько-духовній школі, в якій він надавав значну роль народній пісні у виховному процесі. Так у 1906 році виходить у світ його репертуарний посібник «Луна», в якому були переважно народні пісні. Такий підхід до навчання в духовному закладі, де загалом культивувалася церковна музика, був досить сміливим. У подальшому це звичайно призвело до непорозумінь із владою.

Музика митця емоційна, виразна, їй притаманна щирість вислову, поетичність. У цьому він був типовим романтиком. За складом свого таланту К. Стеценко – лірик. Для його ліричних образів характерна психологічна заглибленість і ніжність почуттів. Творча спадщина К. Стеценка досить велика, але особливу увагу приділяв хоровим творам, які виконувалися насамперед керованими ним хорами. У хоровому виконанні проявилася громадська позиція митця, а в низці його творів відображено ту суспільну атмосферу прагнення, захоплення й розчарування, в якій жила тогочасна інтелігенція [23, с. 212].

Загалом композитор значно збагатив хорову фактуру мелодичністю та поліфонізмом, що дало змогу розкривати зміст творів із психологічною глибиною. Так його хоровий доробок становить близько 200 творів, серед яких найбільше аранжувань народних пісень (120). У своїй творчості він досяг поетичності, ніжної ліричності. Дуже популярної стала народна пісня «Павочка ходить» в його аранжуванні, яка справедливо вважається перлиною української хорової лірики. Разом із цим його спадщина налічує й хори, написані на вірші українських поетів – Т. Шевченка, Лесі Українки, П. Грабовького, О. Каваленко, О. Олеся, М. Вороного та ін. [49, 389].

Суттєвою особливістю хорового доробку композитора є помітний зв’язок з суспільно-політичною ситуацією того часу. Його національний дух відтворювався у хоровому співі який був доступний на той час широкому загалу слухачів. Тема народу України наскрізно проходить через всю хорову творчість композитора, у її втіленні відбувається еволюція в ідейному, емоційно-образному та стильовому планах. Це такі твори, як: «Бурлака», «Могила» на текст Б. Грінченка, а також хорова поема «Рано-вранці новобранці» на слова Т. Шевченка, «Содом», «Прометей», кантати «Слава Лисенкові», «Шевченкові» тощо.

Споглядаючи на предмет нашого дослідження ми не можемо не окреслити творчість ще одного послідовника М. Лисенка, **М. Леонтовича**, котрий надавав особливої ваги створенню національно ідентифікованої музики, де пріоритетом був український фольклор. Основним жанром творчості М. Леонтовича стали хорові аранжування українських народних пісень. При їх виборі митець надавав перевагу ліричним, лірико-побутовим, календарно-обрядовим пісням тощо.

Сміливо можемо наголосити, що М. Леонтович був блискучим майстром хорової колористики, що проявлялося в поєднанні різних голосів і тембрів, у протиставленні груп однорідних та різних голосів тощо. Розкриваючи зміст пісень, автор долав куплетну форму, характерну для народних пісень, і створював цілісну композицію [49, 407].

Приміром, як драматична розповідь звучав хор «Мала мати одну дочку». Досягнення драматизму композитор домагається завдяки авторським мелодіям, які супроводжують фольклорне джерело. Так, він значно посилив драматизм, закладений у народній пісні «Козака несуть», створивши трагедійну музичну картину. Інша, радісна емоційна сфера домінує в хорі «Щедрик». Цей хоровий твір – високомистецьке досягнення, шедевр української хорової музики. Разом із цим не менш значимі є твори – «Пречистая Діва», «Що то за предиво», «У нашому дворі», «Небо і Землі» та ін., які набули значного поширення в сільському та міському середовищах. Заслуговують уваги і оригінальні його твори: «Льодолом», «Літні тони» на тексти Григорія Чупринки.

Неординарності займають і духовні твори у доробку митця – «Од Івана Богослова», «Сказав Господь своїм Духом», «Ой горе мені, грішнику» та піснеспіви Богослужіння. Зокрема слід наголосити, що більшість співочих номерів Літургії мають ліричну емоційну образність, яка овіяна любов’ю, ніжністю і теплотою.

В хоровому мистецтві України вирізняється і творчість **С. Людкевича**, котрий переймався тим, що його народ був національно поневоленим, уболівав за розвиток української музичної культури. Не полишали осторонь думки композитора щодо недостатнього професіоналізму галицьких композиторів, виконавців, музичних критиків та музикознавців. Уся його високопрофесійна багатогранна діяльність сприяла поступовому розвитку української музичної культури, подоланню її провінційності й піднесенню до європейського рівня.

На початку XX століття С. Людкевич, як організатор, активний учасник музичного життя, критик впливав на загальну національну музичну свідомість соціуму. Дослідження його творчості доводять, що автор зумів асимілювати досягнення музики пізнього європейського романтизму (Р. Вагнера, Ф. Ліста, Р. Штрауса) і проявити авторську самобутність у пізньоромантичному стильовому напрямку [63, 125].

Хоч національна своєрідність простежується у всіх хорових творах композитора, але за тематикою, як і в інших романтиків, їх можна поділити на дві групи: в одних творах переважає народно-національно тематика (народно-образна сфера, національно-визвольні мотиви), а в інших – універсальна, типова для багатьох романтиків (любовно-лірична сфера тощо). Для творчої індивідуальності С. Людкевича рівною мірою характерна героїчна та лірична музична образність. Героїчне в нього часто пов’язане з утіленням ідеї національного визволення. Тому композитор проявляє себе у деяких творах як митець-трибун (кантата-симфонія «Кавказ», «Вічний революціонер» на текст І. Франка, кантата «Україні» для сопрано соло, мішаного хору в супроводі оркестру (або фортепіано) на слова О. Колеси, яка стала відгуком на проголошення 22 січня 1918 р. Української Народної Республіки) [49, 423].

Як свідчать дослідження історії української музики, С. Людкевич створив чимало аранжувань народних пісень для хору. У цьому жанрі він йшов тим шляхом, яким ішли М. Леонтович, К. Стеценко та ін. Хорове аранжування композитора відповідало стилістиці й духові народної пісні, але посилалось індивідуальним началом. За таких умов хорове мистецтво С. Людкевича уже більше нагадувало твори з використанням все ж таки народної пісні: «Гагілка», «Ой співаночки мої», «Чорна Рілля ізорана», «Козак на чужині» та ін.

Поряд із цим хорове мистецтво композитора представлене й оригінальними творами. Прекрасною ніжно-ліричною хоровою мініатюрою є хор «Сонце ся сховало», у якому змальована картину заходу сонця. Цей хор став особливо популярним і в наш час входить до репертуару кращих хорових колективів.

Історію розвитку хорового співу та виконавства зазначеного історичного періоду неможливо уявити без постаті українського композитора та хорового диригента **Г. Давидовського**. Хорові колективи під його орудою популяризували українську пісню та збирали повні зали слухачів визнаних концертних залів. Перший його хор було організовано у с. Мельня (Конотопський район) у 1888 році, в якому співали прості хлібороби (25 осіб). На початку XX століття відомими стають хорові колективи при Народному будинку графині Паніній та український студентський хор, з яким дає благодійні концерти на користь бідних студентів. Цей колектив був популярним і далеко за межами нашої держави, зокрема після виступу в Петербурзі диригента запрошують до Ніцци для організації хорової капели. Таким чином українське мистецтво популяризується за кордоном.

Його репертуарний доробок складають й авторські твори, такі, як: «Заповіт Тараса Шевченка», поема «Єзуїти», арія «Така її доля», романс «Защебече соловейко» тощо. Про високу майстерність митця говорять його сучасники, зокрема Г. Верьовка, котрий був вражений професійністю художнього виконання та інтерпретацією творів. Окрім композиторської та виконавської діяльності він займався й педагогічною, зокрема – викладав на диригентських курсах [472, 136].

Орієнтація на високу культуру акапельного хорового виконавства та багатство його виражальних засобів зумовлена робота ще одного корифея хорової справи **О. Кошиця**. Його доробок виокремлюється пошуком нових специфічних особливостей народної пісенності й виявленням способів розкриття образності за допомогою широкого застосування класичної композиторської техніки. Тож композитор майже весь свій творчий хист віддав обробці народної пісні.

Його спадщина сприяла утвердженню нових принципів обробки народної пісні та поширенню її жанрових типів, кристалізації нових прийомів розкриття пісенного образу – самобутня, яскрава стильова лінія в багатій хоровій літературі того часу [77, с. 39].

Якісно новий етап в історії обробки народної пісні займає творчість та диригентсько-пропагандистська діяльність О. Кошиця. Завдяки його ентузіазму піднялася на новий щабель культура українського хорового виконавства, змінилося уявлення про художню спроможність хорових колективів, які талановито представили музичній громадськості кращі твори українських композиторів.

Хорова творчість О. Кошиця вирізняється трикомпонентністю: обробки українських народних пісень; пісні з супроводом; духовні твори (5 літургій). Особливо виокремлюються українські ліричні, лірико-епічні та жартівливі, а також канти, обрядові (веснянки, колядки), релігійні пісні (догмати). До репертуарного змісту творчості митця можемо віднести відомі твори: «Пісня про Байду», «Гей, не дивуйте», «Ой на горі женці жнуть», «Максим козак Залізняк», «На вулиці скрипка грає» та ін. [80, с. 26].

Ми переконані, що доробок О. Кошиця збагатив уявлення про потенціал хорової інтерпретації духовного музичного епосу, специфіку основних його жанрів. Обробки українських народних пісень, написані відомим композитором, диригентом-хормейстером, педагогом, громадським діячем і нині не втратили актуальності.

Аналізуючи історію української музики ми неодноразово переконуємося у тому, що художні здобутки в цій галузі виявляють прагнення митців збагатити зміст, драматургію і виражальні засоби елементами симфонізму (С. Людкевич), драматизації (К. Стеценко, Д. Січинський), максимально індивідуалізувати обробки народних мелодій (М. Леонтович, О. Кошиць, С. Людкевич) [49, с. 279].

Отже, хоровий рух визначеного історичного періоду, котрий представлений у роботі визначними постатями, такими, як: М. Лисенко, О. Кошиць, К. Стеценко, Г. Давидовський, М. Вербицький, С. Воробкевич, І. Лаврівський, В. Матюк, О. Нижанівський, П. Бажанський, Й. Кишакович, М. Леонтович, С. Людевич та ін. за характером змісту був прогресивним суспільно-політичним явищем.

Діяльність визнаних музикантів сприяла розвитку національно хорової школи, утвердженню її засад у практичній роботі, формуванні мережі музичних товариств. Музично-хорова спадщина вищезазначених персоналій не втратила своєї актуальності і на сучасному етапі розвитку музичного виховання України.

Таким чином, ми переконалися, що хорові митці досліджуваного періоду не стояли осторонь суспільно-політичних і культурно-освітніх подій, що відбувалися на той час у державі. А навпаки, доклали чимало зусиль і енергії для утвердження й зростання українського хорового мистецтва та створення теоретичних основ системи особливостей національного хорового виконавства й освіти.

**Висновки до розділу 2**

Узагальнюючи матеріал другого розділу можемо констатувати, що в період XIX століття в українському культурному просторі відбувається формування національного мистецтва. У нашій державі здійснюється активізація культурного життя, пов’язаного з відкриттям різноманітних товариств багатьох освітньо-просвітницьких спрямувань під орудою відомих митців. Їх творча місія реалізувалася в житті України з досить значними труднощами, які були спричинені соціально-економічним станом і забороною піднесення національної культури з боку керманичів. Однак процес формування самосвідомості українських громадян супроводжувався прогресивними явищами серед яких вагомого значення набули так звані товариства, які пропагували українську культуру.

Найбільш відомі серед них були: «Просвіта», «Зоря», «Сокіл», «Родина», «Український клуб», «Боян», «Торбан», «Імператорське російське музичне товариство», «Гармонія», «Ехо» та ін. Ці товариства відрізнялися за формою та напрямом діяльності, але мали однакові амбіції та стратегічні плани. Ключовими та об’єднуючими напрямками їх роботи були: пропаганда українського музичного мистецтва, зокрема хорового; впровадження в освіту музично-естетичного навчання і виховання дітей та молоді; практична діяльність (педагогічна й творча) видатних композиторів, хормейстерів, літераторів, науковців, просвітителів, виконавців, аматорів та залучення до неї широкого загалу; продовження традицій народно-пісенного, інструментального виконавства тощо.

Звичайно величезну роль у розвитку хорового мистецтва України зазначеного історичного періоду, яке формувалося протягом століть на кращих зразках народнопісенної спадщини й церковної музики відіграли видатні постаті (громадські діячі, музиканти, диригенти, композитори, виконавці), котрі стилістично оформлювали твори й не обмежували свою діяльність суто хоровим співом, організацією хорових колективів чи написанням музики. Їх діяльність у першу чергу була спрямована на пробудження свідомості української нації, збереження та примноження культурної спадщини, серед якої значне місце посідала хорова. До провідних митців цього часу відносимо: М. Лисенка, М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Матюка, О. Нижанківського, П. Бажинського, Й. Кишакевича, М. Леонтовича, К. Стеценка, С. Воробкевича, Б. Підгорецького, А. Вахнянина, С. Людкевича та багато ін.

Їх творчий доробок засвідчує досить високу якість композицій для хорів різного виду та типу. Залишена нам у спадок їх репертуарна палітра поповнює й досі концертні програми чисельних відомих хорових колективів сьогодення і не лише українських. Разом із цим хоровий рух досліджуваного періоду розв’язував і освітні завдання, які сприяли піднесенню культурного рівня населення, збагаченню їх духовності, прищепленню їм любові до хорового мистецтва тощо. Тож ми переконалися, що період XIX століття мав одне з ключових місць у визнанні хорової культури України сьогодні на світовій ниві.

**ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ**

Відповідно до визначеної мети та поставлених завдань, отримані результати дослідження дають підстави зробити наступні висновки:

1. Проаналізовано ретроспективу культури нашої держави, яка засвідчує тривалий, послідовний рух музично-просвітницьких тенденцій, що спиралися на народознавчу основу та підпорядковувалися завданням підвищення культурно-освітнього рівня, формування національної свідомості. Встановлено, що ці тенденції характеризувалися: ствердженням гуманістичних, демократичних принципів у поширенні духовної, народної, світської музики та цілеспрямованим виробленням власних структур і установ, де музика серед інших мистецтв стає важливою ланкою культурно-просвітницьких заходів; стимулюванням розвитку музично-естетичної думки та високопрофесійною підготовкою музичних та освітянських кадрів.

Виявлені *соціально-економічні передумови* (відміна кріпосного права, активна діяльність громадських об’єднань що призвела до поширення науково-технічних знань серед широких верств населення; інтенсивне розроблення ідей соціальної філософії й економічної теорії; бурхливий розвиток сільського господарства, ремісництва; збільшення обсягів торгівлі; підвищення уваги держави до проблем розвитку шкільної та професійної освіти тощо), *організаційно-педагогічні чинники* (усунення неграмотності населення; прагнення освітян до піднесення педагогічної свідомості широкої громадськості; поява фундаментальних педагогічних праць; становлення національної системи освіти тощо) та *форми просвітницько-виховної діяльності* діячів музичного мистецтва. Доведено, що еволюція музичного життя України XIX століття зумовлюється появою багатопрофільних інституцій, що сформувалися як осередки культуротворчих процесів. Встановлено пріоритети музичного мистецтва досліджуваного історичного періоду: концертно-виконавський, освітній, видавничо-публіцистичний.

2. Аналіз динаміки розвитку вітчизняного хорового руху дозволив виокремити основні етапи його становлення до досліджуваного нами історичного періоду. Перший етап (X–XIV ст.) – розвиток духовної музики, поява київського розспіву; другий (XV–XVI ст.) – поява нової п’ятилінійної фіксації, яка удосконалила нотне написання творів, що виконувалися; третій (XVI–XVII ст.) – активізація освітніх закладів і хорових колективів при них; четвертий (XVII ст.) – співіснування монодичного та партесного напрямів хорового звучання; п’ятий (XVIII ст.) – розвиток підголосковості у професійній музиці, жанр концерт; шостий (кінець XVIII – початок XIX ст.) – поява великої кількості освічених співаків, котрі пропагували та примножували якісний хоровий спів; сьомий – (друга половина XIX – початок XX ст.) – трансформація вокально-хорової музики та її піднесення; актуалізація творчості провідних українських композиторів, диригентів, музикантів.

3. Висвітлено роль провідних товариств у становленні та розвитку хорового мистецтва на Україні другої половини XIX – початку XX століття. Найбільш відомі серед них були: «Просвіта», «Зоря», «Сокіл», «Родина», «Український клуб», «Боян», «Торбан», «Імператорське російське музичне товариство», «Гармонія», «Ехо» та ін.

Доведено, що свою музично-просвітницьку діяльність товариства спрямовували на формування національної культури населення (засвоєння духовної спадщини і соціально-історичного досвіду, вихованню національної самосвідомості, патріотизму) та пропаганду комплексного музичного виховання.

З’ясовано, що їх представники були активними ініціаторами й організаторами хорових колективів, концертних заходів, що проводилися з метою збереження мови народу, національної культури, звичаїв, традицій, збагаченню духовності, піднесення хорового мистецтва та започаткування української хорової школи тощо.

4. На основі здійсненого аналізу музичної діяльності провідних українських композиторів та хорових диригентів визначеного історичного періоду встановлено, що до провідних митців цього часу відносяться: М. Лисенко, М. Вербицький, І. Лаврівський, В. Матюк, О. Нижанківський, П. Бажинський, Й. Кишакевич, М. Леонтович, К. Стеценко, С. Воробкевич, Б. Підгорецький, А. Вахнянин, С. Людкевич та багато ін.

Теоретико-методологічне з’ясування даного питання дозволило осягнути глибину, системність, мистецьку об’єктивність соціо-музичного здобутку регіонів України, внеском якого була і хорова культура. Встановлено, що особливістю тогочасного розвитку національного хорового мистецтва було звернення композиторів у своїй творчості до актуальних тем сучасності. Основою їх композицій стають кращі вірші поетів-сучасників. Поряд із цим праця митців у жанрі обробки народної пісні стала справжньою школою опанування композиторської майстерності (використання музичних особливостей фольклору в збагаченні авторського стилю композитора).

Не можна не підкреслити зростання професійності хорових композиторів, котрі розкривали свій талант у великих хорових формах (кантати, хорові концерти тощо) та творах духовного характеру (літургії, духовні піснеспіви).

Збереження української нації, об’єднання в єдину сильну державу, яка б піклувалася про зміцнення економічного та культурного стану нашого суспільства стало патріотичним покликанням прогресивних громадських діячів. На цій ниві встановлювались тісні творчі та соціальні зв’язки між визначними особистостями культури на різних територіях українських земель.

Просвітницька діяльність сприяла виникненню різноманітних структур та товариств у напрямках літератури, образотворчого мистецтва, музики тощо. Головна їх мета та завдання спрямовувалися у національно-визвольне русло. Так, серед подібних організацій були: «Просвіта» – громадська організація; «Зоря» – ремісниче товариство; «Сокіл» – спортивне товариство; «Боян» – музично-хорове товариство; літературно-артистичне товариство – «Український клуб», «Українська хата», «Родина» та ін. Їх діяльність була пов’язана з відродженням національної української культури, розвитком освіти молоді, створенням певних умов для розкриття творчого потенціалу мистецької інтелігенції та студентства тощо. За таких обставин виникають об’єктивні умови для спільної просвітницької роботи літераторів, художників, науковців та музикантів.

Звичайно подібні тенденції особливо торкаються і музичного мистецтва, тому організована його пропаганда слугує налагодженню систематизації концертної діяльності, яка була найпоширенішою з форм ознайомлення широкого загалу з найкращими зразками хорової, вокальної, камерно-інструментальної та симфонічної музики. У цьому сенсі особливо виокремлюється хоровий напрямок роботи, формування просвітницької спрямованості якої стала справою життя багатьох українських композиторів та музичних діячів: Є. Барвінського, А. Вахнянина, М. Волошина, С. Воробкевича, Й. Доманика, Ф. Колесси, О. Кошиця, І. Лаврівського, М. Леонтовича, М. Лисенка, С. Людкевича, О. Мишуги, О. Нижанківського, І. Рожанківської, К. Стеценка, Д. Січинського, Г. Ясеницької та ін. Ключовими мотивами діяльності котрих був інтерес соціального спрямування – любов до батьківщини й національної культури, реалізм і народність.

На основі вивчення історії розвитку хорової справи ми переконалися, що постійна творча праця українських хорових композиторів, диригентів, виконавців дала не тільки безпосередні наслідки у вигляді художніх обробок народних пісень, а й стала надзвичайно впливовим фактором при написанні оригінальних творів, особливо у хоровому жанрі. Гідна уваги тенденція тогочасної хорової музики до жанру поеми, як специфічної стильової форми, що випливає з самого духу українського мистецтва з притаманним йому романтичним тонусом.

Дана робота не вичерпує всіх аспектів і напрямів порушеної проблеми. Подальшого вивчення потребує питання репертуару та характерних особливостей окремих хорових колективів під орудою визначних композиторів (аранжувальників)-диригентів; вивчення національної музично-педагогічної спадщини та музично-просвітницької діяльності інших вітчизняних композиторів зазначеного періоду, яка акумулює глибокий духовний та гуманістичний потенціал минулих генерацій, синтезує в собі різноманітні види хорової творчості. Перспективи подальших досліджень у контексті означеної проблеми пов’язані з детальним висвітленням специфіки розвитку хорового жанру в Україні й особливостей його функціонування на тогочасній території у зв’язку з національно-культурними процесами зазначеного періоду.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Абрамович С. Д. Культурологія. К.: Кондор, 2004. 351 с.
2. Актуальні питання сучасного музикознавства та музичної освіти. К.: Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. 286 с.
3. Алеппский П. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. М.: П. П. Сойкин, 1897. 202 с.
4. Апраксина О. А. Музыкальное воспитание в школе. М.: Музыка, 1978. 104 с.
5. Архімович Л. Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість. К.: Мистецтво, 1963. 352 с.
6. Асафьев Б. В. О хоровом искусстве. Л.: Музыка, 1980. 188 с.
7. Бермес І.Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів XIX – початку XXI століття: автореф. дис. д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2014. 36 с.
8. Булка Ю. Н. Нижанківський. К.: Музична Україна, 1972. 39 с.
9. Бурега В. В. Из истории хора Киевской Духовной Академии в ХІХ - начале ХХ века. К.: Труди Київської Духовної Академії, 2010. 245 с.
10. Ваврух М. Гавалюк Р. Нариси з історії української культури: архітектура, образотворче мистецтво, музика, театр, кіно. Л.: Світ, 2918. 224 с.
11. Валиахметова А. Н. Хоровое искуство как фрма духовной культури. К.: ТГГПУ, 2011. 519 с.
12. Василюк В. І. Національна ідея у творчості Т. Шевченка. Зб. матеріалів викладацько-студентських наукових читань / За ред. В. Т. Чайковської, Г. Д. Левченко, О. О. Юрчук, В. І. Василюк. Ж.: ЖДУ імені Івана Франка, 2009. 54 с.
13. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В.Т. Бусел. К.: Ірпінь : ВТФ «Перун», 2005. – 1728 с.
14. Верещагіна О. Є., Холодкова Л. П. Історія української музики XX ст. К.: Освіта України, 2010. 268 с.
15. Гайдамака О. В. Мистецтво. 8 клас. К.: Ґенеза, 2016. 196 с.
16. Герасимова-Персидськая Н. О. Хоровий концерт на Україні XVII – XVIII. К.: "Музична Україна", 1978. 180 с.
17. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. К.: НМАУ, 1997. 320 с.
18. Горбенко С. С Історія гуманізації музичної освіти. К.-П.: ПП Зволейко, 2007. 348 с.
19. Гордійчук М. М. Історія Української музики. К.: Наукова думка, 1990. 424 с.
20. Гордійчук М. М. Історія української музики. К.: Наукова думка, 1992. 616 с.
21. Гриневецький І. А. К. Вахнянин. Нарис про життя і творчість. К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1961. 32 с.
22. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації XIX – XX століття. К:, 1996. 357 с.
23. Грінченко М. К. Г. Стеценко, М. Грінченко. К.: Держ. вид-во образотв. мистецтва та муз. літ-ри УРСР. 510 с.
24. Грінченко М. Пам’яті Я. С.: Музика, 1923 № 8 – 9. С. 3-7.
25. Гушоватий П., Коник-Козак О. Вокально-хорова творчість західноукраїнських композиторів-священиків кінця ХІХ – початку ХХ ст. Хорове мистецтво України та його подвижники: матеріали ІІ Міжн. наук.-практ. конф. / ред.-упор. П. Гушоватий, Гнатів. З. Дрогобич: Ред. вид. відділ Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. 2012. С. 340.
26. Дорохіна Л. О. Хорове виконавство на Чернігівщині: традиції та їх оновлення / Л. О. Дорохіна // Проблеми музично-естетичної освіти учнівської молоді: історія та сучасність: матеріали Четвертого Міжнародного науково-практичного семінару / Ред.-упор. З. Гнатів, М. Каралюс ‒ Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2018.

С. 48-53.

1. Енциклопедія українознавства. – Т.6 – Париж, Нью-Йорк, 1970. – 2365 с.
2. Завальнюк А. Микола Леонтович. Дослідження, документи, листи. В.: Поділля, 2002. 256 с.
3. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. К.: 1962. 138 с.
4. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. К.: 1960. 189 с.
5. Захарчук О. Кирило Стеценко – священик і композитор (до 130-річчя від дня народження і 90-річчя від дня смерті). Л.: Українська музика: науковий часопис, 2012. 88 с.
6. Зваричук Ж. Богослужбове хорове виконання Галичини XIX століття [автореф. дис. на здобуття кандидатського мистецтвознавства] К., 2009. 19 с.
7. Іванов В. Ф. Навчання церковного співу в Україні IV - XVII ст. К.: Музична Україна, 1997. 247 с.
8. Іванов В. Ф. Співацька освіта в Україні у XVII ст. К.: Музична Україна, 1997. 247 с.
9. Іванов В.Ф. Маловiдомi сторінки хорової творчості М.Д. Леонтовича. К.: Музична Україна, 1993. 7 с.
10. Історія світової та української культури: підручник для вищ. закл. освіти / Ави.Кол. В. А. Греченко, І. В. Чорний, В. А. Кушнерук, В. А. Режко. К.: Літера ЛТД, 2002. 464 с.
11. Історія української культури: словник-довідник: навч. посіб. для студентів вищ. навч. закл. / за ред. В. В. Анісімов. К.: УБС НБУ, 2014. 320 с.
12. Історія української музики. Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін. К.: Наукова думка, 1989. 464 с.
13. Кавунник О. А. Історія української музики. Н.: ПП Лисенко, 2014. 56 с.
14. Катренко А. М., Денисенко С. Д. М. В. Лисенко і національно-визвольний рух в Україні і другій половині XIX – на початку XX ст. Український історичний журнал. К.: 1992. № 7-8.
15. Квитка К.В. Избранные труды: В 2 т. / Сост. В.Л. Гошовский. М.: Сов. композитор, 1973. 423 с.
16. Київ музичний. Музичне житті Києва кінця XIX – початок XX ст. – К.: Наук. думка, 1982. 118 с.
17. Кияновська Л. Українська музична культура. К.: ДМЦНЗКМ, 2002. 160 с.
18. Козицький П. К. Стеценко.: Музика, 1923. № 3 – 5. С. 10.
19. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. К., 1971. 191 с.
20. Козуля О. Жінки в історії України. К.: Український центр духовної культури, 1993. 256 с.
21. Колесса Ф. Кілька слів про збирання і гармонізування українських народних пісень. Л.:, 1905. 26 с.
22. Корній Л. Історія української музики. Ч. 3. (XIХ ст.). Київ – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. 480 с.
23. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
24. Кушніренко О. Андрій Кушніренко – дослідник музичної спадщини Сидора Воробкевича. Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2014. Вип. 14. С. 186–193.
25. Лащенко А. П. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. К.: Муз. Україна, 1989. 136 с.
26. Листування М. Лисенка з Ів. Нечуєм-Левицьким. Збірник музею діячів науки та мистецтв України. К.: 1930. 130 с.
27. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Л.: М. П. Коць, 1994. 143 с.
28. Лісецький С. Кирило Стеценко. К.: Музична Україна, 1974. 47 с.
29. Матвієнко С. І. Музична освіта та виховання дітей та молоді на Чернігівщині (XVII – XIX ст.). Н.: НДУ ім. М. Гоголя, 2011. 186 с.
30. Медвідь Л. А. Історія національної освіти і педагогічної думки в Україні. К.: Вікар, 2003. 335 с.
31. Мірчук І. Історія української культури. Л.: Фенікс Лтд, 1994. 346 с.
32. Музична освіта в Україні: Сб.статей / Сост. О. В. Комісар. Київ.: Науковий вісник, 2003. 248 с
33. Муха А. Композитори України та української діаспори. К.: Музична Україна, 2004. 352 с.
34. Надененко Ф. Я. С. Степовий. К.: Мистецтво, 1955. 117 с.
35. Огієнко І. Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. К.: Видавництво Книгарні Є. Череповського, 1918. 272 с.
36. Огієнко І. Історія українського друкарства. К.: Либідь, 1994. 448 с.
37. Павлишин С. Станіслав Людкевич. К.: Музична Україна, 1974. 54 с.
38. Пам’ятки історичної думки України / Авт.кол.: Ю. П Дяченко, В. О. Замлинськи, Л. Г. Мельник, Ю. М. Мушкетик та інші. К.: Музична Україна, 1993. 325 с.
39. Протопопов В. Николай Дилецкий и его русские современники. М.: Советская музыка, 1972, № 2.
40. Скопцова О. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець ХІХ – ХХ століття). автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01. К., 2005. 20 с.
41. Скорульська Р. М. Лисенко М. В. Листи. К., 2004. 680 с.
42. Словник іншомовних слів. Уклад. С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. К.: Наукова думка, 2000. 680 с.
43. Смирнова Т. А. Хорознавство. Х.: Федорко, 2016. 212 с.
44. Сокральський П. О. музыке в России. К., 1862. 262 с.
45. Старицкий М. К биографии Н. В. Лысенко. К.: 1904. 40 с.
46. Т. П. Булат, М. М. Гордійчук та ін.. Історія української музики в 6 т. / Т. 2. К.: Муз. Україні, 1989. 464 с.
47. Творчість М. Лисенка і духовний розвиток особистості: Сб.статей / Сост. Управління народної освіти. Чернігів.: Чернігівська обл.. ІУВ, 1992. 62 с.
48. Фрайт I. Педагогiчна спадщина А. Вахнянина i її використання в сучаснiй українськiй школi // Українське народознавство у педагогiчному процесi освiтнiх установ: Зб.статей. Iвано-Франкiвськ, 1997. 123 с.
49. Фрайт О., Лозинська Н. Іван Франко і українська хорова культура. Д.: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. Івана Франка, 2007. 62 с.
50. Франко І. Зібр. творів: у 50 т. К.: 1974. Т. 46. Ч. 1. 318 с.
51. Хорове мистецтво України та його подвижники: матеріали VІ Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції. Ф.: 2017. 358 с. – Режим доступу: http://ddpu.drohobych.net/konf-xorovemystectvo/
52. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. К.: Логос, 2009. 227 с.
53. Черепанин М. Музичне життя Галичини, М. Черепанин. К.: Вежа, 1997. 324 с.
54. Шмагало Р. Т. Словник митців-педагогів України та з України у світі (1850–1950 рр.). Л.: Українські технології, 2002. 144 с.
55. Штелин Я. Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л.: Тритон, 1935. 190 с.
56. Ященко Л. П. Д. Демуцький: нарис про життя і творчість. К.: Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури. 1957. 42 с.