

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

**ЛАПЧУК БОГДАНА МИХАЙЛІВНА**

**ТВОРЧА СПАДЩИНА П. НІЩИНСЬКОГО В  
КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО  
ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА**

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»  
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»  
Робота на здобуття ступеня вищої освіти МАГІСТР

Науковий керівник:  
**ПАНАСЮК СВІТЛАНА ЛЕОНІДІВНА,**  
доцент кафедри музичного мистецтва,  
кандидат педагогічних наук, доцент

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від \_\_\_\_\_ 2024 р.

Завідувач кафедри

доктор мистецтва Косинець І.І. \_\_\_\_\_

**Анотація.** Українське хорове мистецтво – важлива сторінка розвитку української культури, однією зі складових якої є творча діяльність Петра Ніщинського – одного з корифеїв і амбасадорів української ідеї в найнесприятливішу для національного мистецтва добу – час її заборон, утисків та переслідувань. Свою європейську освіту та Богом даний йому талант композитора П. Ніщинський присвятив Україні, тому різнобічне вивчення його постаті, його творчих досягнень і здобутків є і буде актуальним завжди, доки буде Україна.

**Мета дослідження** — визначити характерні риси творчої спадщини П. Ніщинського як складової українського хорового мистецтва 2-ї пол. XIX ст. **Завдання:** описати національно-визвольний рух як основу формування української музичної культури; визначити особливості українського хорового мистецтва середини – 2-ї пол. XIX ст.; змалювати творчий портрет П. Ніщинського та здійснити інтонаційний аналіз музично-драматичної картини П. Ніщинського «Вечорниці».

**Елементи наукової новизни одержаних результатів:** українське хорове мистецтво середини — другої половини XIX століття розвивалося в межах трьох жанрів — хорової обробки, оригінальної хорової композиції та великої хорової форми; близькість сюжетів, впливи шевченкової романтизації козацьких походів та образності народних дум, фольклорні інтонації єднають твори М. Лисенка та П. Ніщинського; діяльність театру корифеїв стала стимулом для написання П. Ніщинським «Вечорниць» — музично-драматичної картини до п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля», з її розгорненими вокальними та хоровими партіями, складними хоровими розділами, що стало переконливим свідченням високої хорової культури українського музично-драматичного театру.

**Ключові слова:** українське хорове мистецтво, Петро Ніщинський, музично-драматична картина «Вечорниці», український музично-драматичний театр.

**Summary.** Ukrainian choral art is an important page in the development of Ukrainian culture. Petro Nishchynsky is the choral composer and ambassador of the Ukrainian idea in the most unfavorable era for national art. The creative activity by Petro Nishchynsky is the considerable component of Ukrainian choral art. Petro Nishchynsky lived and created in 19<sup>th</sup> century, when Ukrainian culture was baned, oppressed and persecuted by moscow occupants. P. Nishchynsky dedicated his European education and his God-given talent as a composer to Ukraine, therefore a versatile study of his figure and his creative achievements always will be relevant as long as there is Ukraine.

**The purpose of the research** is to determine the characteristic features of P. Nishchynsky's creative heritage as a component of Ukrainian choral art of the 19th century. **Research tasks:** to describe the national liberation movement as the basis of Ukrainian musical culture; to determine the peculiarities of Ukrainian choral art of the middle – 2nd half of the 19th century; to draw a creative portrait of P. Nishchynsky and carry out an intonation analysis of P. Nishchynsky's music-dramatic picture "Vechornytsi".

**Elements of scientific novelty of the obtained results:** Ukrainian choral art of the middle – 2nd half of the 19th century was developed within three genres – choral treatment, original choral composition and large choral form; the closeness of the plots, the influence of T. Shevchenko's romanticization of Cossack campaigns and imagery of Cossack dumas, folklore intonations unite works by M. Lysenko with works by P. Nishchynsky; the activity of Ukrainian musical-dramatic theater became an incentive for P. Nishchynsky to write "Vechornytsi". This musical-dramatic picture for T. Shevchenko's play "Nazar Stodolya", with its extensive vocal and choral parts and complex choral sections, became a convincing evidence of the high Ukrainian choral culture.

**Key words:** Ukrainian choral art, Petro Nishchynsky, musical-dramatic picture "Vechornytsi", Ukrainian musical-dramatic theater.

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО 2-Ї ПОЛ. ХІХ СТ. В КОНТЕКСТІ ТОГОЧАСНИХ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ УМОВ І ТЕНДЕНЦІЙ.....	9
1.1. Національно-визвольний рух як основа формування української музичної культури.....	9
1.2. Розвиток української музичної культури у 2-й пол. ХІХ ст.....	14
1.3. Українське хорове і театральне мистецтво 2-ї пол. ХІХ ст.....	21
 РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА КАРТИНА «ВЕЧОРНИЦІ» П. НІЩИНСЬКОГО — ЯСКРАВІЙ ПРИКЛАД УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.....	 42
2.1. Творчий портрет П. Ніщинського.....	42
2.2. Інтонаційний аналіз музично-драматичної картини «Вечорниці».....	47
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	66

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Українське хорове мистецтво – важлива сторінка розвитку української культури, однією зі складових якої є творча діяльність Петра Ніщинського – одного з корифеїв і амбасадорів української ідеї в найнесприятливішу для національного мистецтва добу – час її заборон, утисків та переслідувань. Творча спадщина Петра Ніщинського не є ні великою, ні багатогою, тим не менше вона дуже важлива як прояв спротиву московській культурній окупації, як приклад відданості цінностям українського світу та невтомної самовідданої боротьби за національні інтереси українського суспільства. Особиста позиція П. Ніщинського, якому випало жити і працювати на українському півдні, у зросійщених Єлизаветграді та Одесі, є для всіх нас прикладом особистої мужності, дієвого втілення власних переконань всупереч несприятливим обставинам. Свою європейську освіту та Богом даний йому талант композитора П. Ніщинський присвятив Україні, тому різнобічне вивчення його постаті, його творчих досягнень і здобутків є і буде актуальним завжди, доки буде Україна. Тим більш актуальним воно є в час, коли лише формується нова україноцентрична концепція історії української музики, однією із фундаментальних засад і джерел якої постають здобутки цього композитора, в тому числі в сфері хорового мистецтва.

**Об’єкт дослідження** — розвиток українського хорового мистецтва.

**Предмет дослідження** — творча спадщина П. Ніщинського в контексті розвитку українського хорового мистецтва.

**Мета дослідження** — визначити характерні риси творчої спадщини П. Ніщинського як складової українського хорового мистецтва другої половини XIX століття.

### **Завдання дослідження:**

- описати національно-визвольний рух як основу формування української музичної культури;
- охарактеризувати розвиток української музичної культури у 2-й пол. XIX ст.;
- визначити особливості українського хорового і театального мистецтва 2-ї пол. XIX ст.;
- змалювати творчий портрет П. Ніщинського;
- здійснити інтонаційний аналіз музично-драматичної картини П. Ніщинського «Вечорниці».

**Методи дослідження:** загальнонаукові: збір джерел — тексти, ноти, аудіо, відео, їхній огляд, аналіз, спостереження, опис, порівняння, систематизація отриманих результатів, проведення підсумків та узагальнення; спеціальні: цілісний інтонаційний аналіз, жанрово-стильовий аналіз.

### **Елементи наукової новизни одержаних результатів:**

- основою формування українського хорового мистецтва був національно-визвольний рух, пов'язаний із діяльністю Кирило-Мефодіївського братства, Київської громади, Руської Ради, творчістю Т. Шевченка;
- українське хорове мистецтво другої половини XIX століття розвивалося в межах трьох жанрів — хорової обробки, оригінальної хорової композиції та великої хорової форми, зокрема, хорової кантати;
- лисенкові хорові обробки, створені протягом 1880-1890-х років, зокрема, хорові «десятки» та збірники обробок обрядових пісень, стали найкращим з усього створеного в той час в українському хоровому мистецтві;
- близькість сюжетів, впливи шевченкової романтизації козацьких походів та образності народних дум (з традиційною колізією плачу бранців,

пристрасної надії на звільнення), фольклорні інтонації єднують твори М. Лисенка та П. Ніщинського;

– однією з найприкметніших рис діяльності українських музично-драматичних труп другої половини XIX століття було використання хорової музики, що було відзначено в багатьох тогочасних рецензіях, в тому числі і щодо хорів П. Ніщинського;

– у 1860–1870-ті П. Ніщинський заприятелював з відомими діячами українського театру — Марком Кропивницьким, Іваном Карпенком-Карим, Миколою Садовським, Панасом Саксаганським та під їхнім впливом почав збирати та обробляти народні пісні, зокрема й історичні, в яких відображався героїзм українців у боротьбі за свободу і незалежність;

– діяльність театру корифеїв стала стимулом для написання П. Ніщинським «Вечорниць» — музично-драматичної картини до п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля», з її розгорненими вокальними та хоровими партіями, складними хоровими розділами, що стало переконливим свідченням високої хорової культури українського музично-драматичного театру, міцно увійшовши в його репертуар.

**Практичне значення одержаних результатів.** Результати магістерської роботи можуть бути використані у вузівських курсах історії музики, теорії та інтерпретації музики, теорії та історії музичних стилів.

**Апробація результатів та публікації.** За матеріалами магістерської роботи взято участь у роботі IX Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти» (24–26 травня 2024 року, м. Луцьк, Україна) та опубліковано статтю: Лапчук Б. М. «Добрий вечір, паніматко» П. Ніщинського. *Матеріали IX Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний,*

*мистецтвознавчий, педагогічний аспекти»*. Львів – Торунь: Liha-Press, 2024.  
С. 254–257 [32].



## РОЗДІЛ 1

# УКРАЇНСЬКЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО 2-ї ПОЛ. ХІХ СТ. В КОНТЕКСТІ ТОГОЧАСНИХ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИХ УМОВ І ТЕНДЕНЦІЙ

### 1.1. Національно-визвольний рух як основа формування української музичної культури

Українська музична культура у середині ХІХ ст. представляла собою складний конгломерат різнонаправлених тенденцій і процесів. Ключовою умовою, яка впливала на якість всіх процесів, була проблема колоніалізму. Адже українські етнічні землі на той час, як відомо, перебували у складі двох імперій. Захід України спочатку входив до складу Австрійської імперії, а з 1867 року — до складу Австро-Угорської імперії. Схід України входив до складу Російської імперії. Ця історична і політична умова визначила неоднорідність української музичної культури того часу, її роз'єднаність, великі труднощі у розвитку національних тенденцій. Безумовно, саме це, предусім, стало причиною того, що у порівнянні з іншими європейськими культурами того часу українська була малоцікавою, слабо розвиненою, фрагментарною, не мала власних культурних інституцій, переслідувалася з боку колонізаторів тощо. Особливо складною була ситуація на сході та півдні України [4].

ХІХ століття у Європі — доба романтизму, однією з визначальних ознак якої був інтерес до національної культури, фольклору, етнічних елементів, що складало виразний струмінь розвитку низки молодих європейських культур того часу — чеської, норвезької, польської, іспанської та інших. На теренах тогочасної України прослідковуються схожі тенденції, які, однак, всіляко придушуються колонізаторами, особливо владою Російської імперії.

В українській музичній культурі середини ХІХ століття простежуються ознаки національно-культурного відродження, але вони, як вже було сказано, були значно слабшими, ніж в інших європейських країнах того часу. Умови життя українців та їх нього культурного розвитку в Австрійській та Російській імперіях були, безумовно, різними, але там і там національний рух зазнавав утисків, хоча й різного ступеня. Так, в Австрійській імперії ставлення до української мови, театру, музики було значно більш лояльним у порівнянні з російською [6].

Переважає більшість заможних, освічених громадян, які належали у той час до панівної верстви, мали дворянські титули і значний суспільний вплив, тож, по суті, могли би, як це було у країнах Європи, очолити національно-визвольний рух українців, українська мова та українська культура були абсолютно чужими. Тож вони у цих процесах виступали поплічниками колонізаторів.

Російська імперія століттями проводила наступну політику русифікації українського народу. Шкільна освіта українською мовою була заборонена, що призвело до того, що українська мова залишилася здебільшого мови бідного сільського населення. Однак, за таких умов, з 1840-х років рушійною силою українського національно-патріотичного руху стала інтелігенція, яка складалася переважно зі збіднілих дворян, селян [7].

Перші прояви організованого національно-визвольного руху відбулися відображення в діяльності Кирило-Мефодіївського братства — першої політичної організації українців. Ваші ідеї були співзвучні з деклараціями європейських революційних рухів, таких як «Молода Італія» та «Молода Угорщина». На жаль, Кирило-Мефодіївське братство проіснувало лише 14 місяців (з січня 1846-го до квітня 1847 року). Його діяльність була розкрита імперською владою, а учасники — заарешто

До відповідності братства входили провідні представники української інтелігенції: історик і публіцист Микола Костомаров, педагог Микола Гулак,

культурний діяч Василь Білозерський, письменник Пантелеймон Куліш, поет Тарас Шевченко та інші. Політична програма братства була викладена в «Книзі буття українського народу» та Статуті, автором якого є Микола Костомаров.

Кирило-Мефодіївське братство поставило перед собою завдання скасувати кріпосне право, поширити освіту, забезпечити соціальну рівність і національну свободу слов'ян, а також створити слов'янську республіку зі столицею в Києві. Найсуворіше покарання серед учасників братства отримав Тарас Шевченко: його засудили на 10 років солдатської служби в казахських степах із забороною писати й малювати [10].

Поезія Тараса Шевченка безсумнівно мало значення, що виходило за межі літературного явища. Уже в 1840-х роках з'явилися його знакові твори, такі як «Сон» («У всякого свого доля»), «Кавказ», «Великий льох», «І мертвим, і живим», «Заповіт». Перше видання «Кобзаря» у 1840 році стало потужним стимулом для національного пробудження українців. Завдяки генію Шевченку була сформована українська національна ідеологія, яка сприяла розвитку національного руху.

Після заслання учасників Кирило-Мефодіївського братства та смерті Миколи І у 1855 році осередком українського національно-визвольного руху став Санкт-Петербург. Саме там після заслання зібралися Микола Костомаров, Василь Білозерський, Тарас Шевченко та Пантелеймон Куліш. У 1859 році вони заснували першу українську громаду, яка займалася культурно-просвітницькою діяльністю. Завдяки фінансовій підтримці Василя Тарновського та Григорія Галагана Панмонтелей Куліш розгорнув видавничу діяльність у Санкт-Петербурзі. Він видав свої «Записки о Южной Руси», роман «Чорна рада», а також твори Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка і Тараса Шевченка.

На початку 1960-х на теренах тогочасної України поширилася народницька ідеологія, тісно переплетена з національним рухом.

Народницька ідеологія поетизувала селянство, але також передбачала збереження селянської культури, широку просвітницьку діяльність, збереження української мови. Невдовзі Київський університет стає осередком народницької інтелігенції. В контексті народництва вже у 1859 р. в Києві та в інших містах розпочався рух зі створення українських «недільних шкіл», видання підручників для початківців («Буквар» Т. Шевченка, «Грамматика» П. Куліша).

На початку 1861 р. було створено Київську громаду - осередок українського національно-визвольного руху. Схожі організації в 1960-х було створено в Полтаві, Чернігові та Харкові. До Київської громади входили поет і етнограф П. Чубинський (автор тексту гімну), письменник М. Драгоманов, композитор М. Лисенко, мовознавець П. Житецький, історик В. Антонович, громадський діяч Т. Рильський (батько М. Рильського), мовознавець К. Михальчук та ін. Спочатку цей культурноосвітній громадівський рух відзначався романтичним забарвленням. Однак смерть Т. Шевченка (1861) стала поштовхом до масових маніфестацій, в організації яких велику участь взяла Київська громада [19].

Імперська влада вдалася до репресій. Недільні школи було закрито, заарештовано П. Чубинського, якого без слідства і суду в 1862 р. було заслано до Архангельська. У 1863 році вийшов відомий циркуляр міністра внутрішніх справ П. Валуєва, спрямований саме на заборону шкільної та релігійної літератури українською мовою, в якому підкреслювалося, що «ніякої окремої малоросійської мови не було, немає і не може бути, і що наріччя малоросів, яке вживається простолюдом, є та ж сама російська мова, тільки зіпсована впливом на неї Польщі» [29, с. 243].

На початку 1970-х років культурно-освітня діяльність Київської громади активізувалася. Вона ж координувала діяльність громад у Харкові, Одесі, Чернігові, Полтаві. До Одеської громади, наприклад, входив і композитор П. Ніщинський.

Завдяки діяльності громадський український національно-патріотичний рух у 1870-х роках набував нову силу. Було підготовлено до друку значну кількість української літератури. У 1873 році Київська громада висунула вимогу про надання Україні широкої автономії. Саме в її колах виникла ідея створення Південно-Західного відділення Російського географічного товариства, яке стало прикриттям для активної просвітницької діяльності. Завдяки цьому громадівці видавали архівні матеріали, засновували музеї, відкривали бібліотеки та організовували лекції, присвячені різним аспектам української культури й життя. У діяльності товариства брав участь і Микола Лисенко, з ініціативи якого на одному із засідань виступив кобзар Остап Вересай. Під егідою Південно-Західного відділення було видано «Історичні пісні українського народу» Володимира Антоновича та Михайла Драгоманова, сім томів матеріалів експедиції Павла Чубинського, а також збірки казок і чумацьких пісень [29, с. 246].

Діяльність громад спричинила новий наступ імперської влади на українську культуру. У 1876 р. Олександр II підписав Емський указ (у німецькому місті Емс), яким заборонялася українська мова — книжки, вистави, декламації, музичні твори, заборонялося ввезення книг і брошур українською мовою з-за кордону. Тоді ж було ліквідовано Південно-Західне відділення РГТ, вислано П. Чубинського.

Західна частина України, яка в той час була до відповідності Австрійської імперії, також була охоплена національно-визвольним рухом, активізованим революційними подіями 1848 року. У Львові була створена Головна Руська Рада, яка у своїй маніфесті заявила, що галицькі українці є частиною єдиного українського народу, яка має право на краще майбутнє відповідно до проголошеної в Австрії конституції.

Головна Руська Рада виступала за впровадження української мови в школах і адміністративних установах Східної Галичини, забезпечення доступу українців до державних посад, а також за рівні права для греко- та

римо-католицького духовенства. Рада відновила герб галицько-волинських князів (золотий лев на блакитному тлі) і прийняла синьо-жовтий прапор як національний символ українців.

Того ж періоду у Львові було засновано культурно-просвітницьке товариство «Галицько-руська матиця» (1846), що займалося розширенням освіти та культури. У Львівському університеті відкрили кафедру української мови та літератури.

Діяльність Головної Руської Ради, подібна до Кирило-Мефодіївського братства, мала визначальне значення для українського національного відродження.

У 1867 році Австрія стала дуалістичною монархією, повернувшись на Австро-Угорщину. У Галичині були розширені права польського населення, що спричинило розкол серед українців на дві течії — москвофілів і народівців. Москвофіли зосереджували свою діяльність навколо таких організацій, як Галицько-Руська матиця, Н.

Натомість народівців у 1868 році було засновано у Львівському товаристві «Просвіта», а в 1873 році за ініціативи Олександра Кониського, Михайла Драгоманова та на підтримку галицьких народівців було створено Літературне товариство імені Тараса Шевченка. У 1892 році його реорганізували в Наукове товариство імені Шевченка (НТШ) [35].

Таким чином, у середині та другій половині XIX століття українське національне відродження розгорталось як на Сході, так і на Заході України, хоча й у різних соціальних

## **1.2. Розвиток української музичної культури у 2-й пол. XIX ст.**

Українська музична культура середини XIX століття вирізнялася багатогранністю. Важливе місце в ній займало салонне музикування, особливо розвинуте в Харкові. Зокрема, на початку 1850-х років у домі

професора П. Сокальського (батька композитора) діяв інструментальний ансамбль, до складу якого входили скрипка, альт, віолончель і фортепіано. У цьому ансамблі грали троє його синів і їхні товариші-студенти. Для цього колективу свої перші твори створював молодий Петро Сокальський. Інший осередок музичного життя у Харкові організував піаніст і педагог Йосип Вільчек, який проводив музичні недільні ранки, де виконували камерно-інструментальні твори. Домашній музичний гурток діяв також у піаніста й педагога Миколи Дмитрієва. Салонні концерти проводив і попечитель Харківської гімназії князь Ф. Г. Голіцин. У цих салонах свого часу виступав і Микола Лисенко, ще до початку свого навчання у Київському університеті. Салонне музикування було популярним і в інших містах України, зокрема в Києві, Катеринославі, Полтаві тощо.

Важливою складовою української музичної культури середини ХІХ століття були також концерти, організовані учнями освітніх закладів: приватних пансіонів, інститутів шляхетних дівчат, ліцеїв і університетів. Часто їх ініціювали вчителі музики, серед яких у Харкові були І. Вітковський та І. Лозинський, у Києві — Й. Витвицький і А. Паночіні, в Одесі — І. Тедеско. На цих концертах виступали як місцеві музиканти, так і відомі гастролери, серед яких бельгійський віолончеліст А. Ф. Серве, шведська співачка Г. Ніссен-Саломон, польський скрипаль А. Контський, український скрипаль Аркадій Голенковський та оркестр П. Галагана.

Значною подією концертного життя України стали виступи Ференца Ліста в 1847 році. Він дав три концерти в Києві (перший — у Контрактовому будинку, два інші — в університетській залі) і з великим успіхом виступив у Житомирі, Кременці, Львові, Чернівцях, Одесі, Миколаєві та Єлисаветграді.

Видатним українським піаністом середини ХІХ століття, який здобув визнання у Західній Європі, був Тимофій Шпаковський (1829–1861). Після повернення в Україну він виступав із концертами у Львові, Кам'янці-Подільському, Києві, Харкові та Катеринославі. У своїх програмах, поряд із

творами зарубіжних композиторів, виконував і власні композиції. Ще одним талановитим піаністом-віртуозом і композитором того часу був Тимофій Безуглий, хоча відомості про його життя та діяльність збереглися у дуже обмеженому обсязі.

У середині XIX століття за ініціативи приватних осіб в Україні почали з'являтися музичні гуртки та товариства. Наприкінці 1850-х років у Києві було засновано Філармонійне товариство. В Одесі також виникло кілька музичних гуртків, а у 1842 році за ініціативи чеського піаніста Ігната Амадея Тедеско в цьому місті створили Філармонійне товариство. У 1865 році Петро Сокальський заснував в Одесі Товариство аматорів музики, при якому відкрили музичну школу.

Микола Лисенко проводив велику національно-просвітницьку концертну діяльність. Вона розпочалася ще у 1861 році, коли під його керівництвом відбувся перший виступ студентського хору Київського університету. Надалі концерти хору Лисенка проходили у залі Біржі, будинку Дворянського зібрання, міському театрі, а також у Харкові, Полтаві, Чернігові, Єлисаветграді, Одесі та Миколаєві. Чимало концертів були присвячені пам'яті Тараса Шевченка. У 1880–1890-х роках Лисенко постійно створював хорові колективи, з якими гастролював по Україні, організовуючи численні виступи. Незважаючи на те, що в його хорах переважно співали аматори, композитору вдавалося досягати високого художнього рівня виконання.

Діяльність Лисенка в хоровому мистецтві мала численних послідовників, які за його прикладом створювали хорові гуртки. У 1886 році в Харкові з'явився український хор під керівництвом П. Гордовського, який гастролював по півдню України, а також виступав у Варшаві та Тифлісі. У репертуарі хору були українські народні пісні, а також хорові твори М. Лисенка та П. Ніщинського. Високого виконавського рівня досягнув хор, організований у 1892 році Порфірієм Демуцьким у селі Охматів на



Київщині. Основу його репертуару склали українські пісні, виконані із збереженням традиційного народного стилю співу.

У 1863 р. в Києві було відкрите відділення Імператорського російського музичного товариства, яке проводило русифікаторську діяльність, на базі якого створювалися навчальні заклади, оркестри, проводилися концерти тощо. Невдовзі схожі відділення були відкриті в Харкові, Одесі, Полтаві, Миколаєві, Катеринославі, Херсоні.

На Заході України значними подіями музичного життя в той час були вечори, присвячені пам'яті Т. Шевченка. Перші такі концерти відбулися в Перемишлі у 1865 р., у Львові — в 1868 р., де прозвучав хор «Заповіт», написаний М. Лисенком на замовлення галицької громади. Крім шевченківських концертів, на Заході України відбувалися й інші: на честь М. Шашкевича, І. Франка тощо. У 2-й пол. ХІХ ст. особливого розмаху тут набрав хоровий рух. А. Вахнянин заснував хорове товариство «Торбан» (1870). У 1880-ті роки було створено молодіжний хор «Академічного братства», до якого входили І. Франко, О. Нижанківський та ін. [28].

На Сході України поширеною в середині ХІХ ст. в оперному театрі була приватна антреприза. Часто виступали італійські артисти - в Одесі, Києві, Харкові. Імперські оперні театри були відкриті у Києві - у 1867 р., у Харкові - у 1874 р., в Одесі - у 1880-х рр. Імперські оперні театри принципово не ставили українських опер, які на той час уже були створені (С. Гулака-Артемівського, П. Сокальського, М. Лисенка).

У 2-й пол. ХІХ ст. активізувався рух за створення українського театру. На Заході України виникли театральні гуртки в Коломиї, Перемишлі, Чернівцях. У Львові завдяки за підтримки товариства «Руська бесіда» в «Народному домі» було відкрито музично-драматичний театр.

Велика заслуга у створенні музично-драматичного театру на Сході України належить М. Кропивницькому, І. Карпенку-Карому, М. Садовському, П. Саксаганському, М. Старицькому, М. Заньковецькій, М. Лисенку. Успіхи

українського театру сприяли розвитку української драматургії і були такими значними, що київський генерал-губернатор О. Дрентельн у 1883 р. заборонив його діяльність аж на 10 років. Тим не менше, український театр корифеїв зміг сформувати свою школу. Крім музично-драматичних п'єс, українські трупи ставили також опери: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталку Полтавку» та «Різдвяну ніч» М. Лисенка.

В організації музичної освіти на Сході України у 2-й пол. ХІХст. визначальну роль відігравали відділення ІРМТ. Вони засновували музичні школи, в яких велася підготовка музикантів-виконавців, композиторів, педагогів. Київське відділення ІРМТ у 1868 р. відкрило «музичні класи», у 1883-му - музичне училище, а у 1913 р. - консерваторію. У Харкові «музичні класи» були відкриті у 1871 р., музичне училище - у 1883 р.

У Одесі «музичні класи» були відкриті у 1886 р., музичне училище - у 1897 р. Всі ці заклади працювали за російською освітньою моделлю та русифікували українців. На Заході України, у Львові в 1854 р. була відкрита музична школа Галицького музичного товариства, яка у 1880 р. набула статусу консерваторії, директором і викладачем якої був учень Ф. Шопена Кароль Мікулі [25].

Національна музична освіта реалізувалася М. Лисенком у заснованій ним Музично-драматичній школі в Києві (1904) та А. Вахнянином у Музичному інституті у Львові (1903).

Крім того, досить високим рівнем було музичне виховання в Київському інституті шляхетних дівчат, де працювали В. Заремба, чеський піаніст і композитор А. Паночіні, піаністи М. Завадський, М. Блуменфельд, М. Тутковський, а також деякий час М. Лисенко (1876-1902). Поряд функціонувала низка приватних музичних закладів - школи С. Блуменфельда, М. Тутковського, С. Бриліант, О. Ружицького та ін.

Українська музична освіта була тісно пов'язана з хоровою справою. Цю ділянку розвивали композитори М. Вербицький та І. Лаврівський. З

відкриттям у 1864 р. театру при «Руській бесіді» І. Лаврівському було доручено навчати співу найздібнішу молодь. У зв'язку з реформою початкової освіти (1873) уроки співу та музики в усіх школах стали обов'язковими, а основою для виховання хормейстерів стали хорові колективи [45]. Одним із таких був мішаний хор української академічної гімназії у Львові, заснований у 1770-х, яким керували Я. Вітошинський, А. Вахнянин, О. Нижанківський, Ф. Колесса та інші. Школа хорових диригентів була заснована в с. Денисів на Тернопільщині у 1880 р. У ній навчалося близько 100 студентів, які після навчання роз'їхалися по різних місцях Західної України [1].

Середина та друга половина XIX століття відзначена початком фольклористичної діяльності українських музикантів - збирацької та власне наукової. Особливо велика заслуга в цьому плані належить М. Лисенкові, в особі якого збирацька, популяризаторська, видавнича фольклористична активність на той час досягла вершини. На Заході України музичний фольклор збирали й публікували Я. Головацький, О. Роздольський, В. Гнатюк, І. Колесса, Ф. Колесса та ін. [26].

У другій половині XIX століття розпочалося формування фольклористики як наукової дисципліни. Значний внесок у цей процес зробили праці Миколи Лисенка, зокрема: «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая», «Про торбан і музику пісень Відорта» та «Народні музичні інструменти на Україні». Не менш вагомими були дослідження Петра Сокальського, зокрема його робота «Руська народна музика, в її будові мелодичній і ритмічній».

XIX століття подарувало Україні цілу плеяду талановитих композиторів, серед яких провідною постаттю був Микола Лисенко. Його попередники та сучасники відіграли важливу роль у становленні національної композиторської школи, створюючи той культурний і творчий контекст, без якого розвиток української музичної культури був би неможливим.

Серед попередників Лисенка слід виділити Семена Гулака-Артемівського (1813–1873), Михайла Вербицького (1815–1870), Івана Лаврівського (1822–1873), Тимофія Шпаковського (1829–1861), Тимофія Безуглого (бл. 1830–?), Петра Сокальського (1832–1887). Серед його сучасників — Петро Ніщинський (1832–1896), Сидір Воробкевич (1836–1903), Анатоль Вахнянин (1841–1908), Михайло Колачевський (1851–1910/1912), Микола Аркас (1852–1909), Віктор Матюк (1852–1912), Остап Нижанківський (1862–1919), Володимир Сокальський (1863–1919), Генріх Топольницький (1864–1920), Денис Січинський (1865–1909). Більшість із них працювали у різних галузях музичної культури, відповідаючи на виклики епохи.

Багато з цих діячів поєднували музичну творчість із іншими професіями. Так, Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Сидір Воробкевич, Віктор Матюк, Остап Нижанківський були священиками. Сидір Воробкевич також проявив себе як поет і драматург, Анатоль Вахнянин — як письменник і вчитель, а Петро Ніщинський — як перекладач. Петро Сокальський був відомий як учитель, журналіст і науковець-природознавець, Микола Аркас — як військовий чиновник, Михайло Колачевський — як адвокат, а Семен Гулак-Артемівський — як співак. Тимофій Шпаковський та Тимофій Безуглий виступали як концертуючі піаністи, Денис Січинський був диригентом, а Анатоль Вахнянин — засновником і першим головою товариства «Просвіта». Сидір Воробкевич став засновником і редактором журналу «Буковинська зоря», а Остап Нижанківський очолював товариство «Просвіта» у Стрию.

Хоча рівень професійності та художня цінність творів цих митців були різними, усі вони зробили вагомий внесок у розвиток українського музичного мистецтва. Вони адаптували до національних умов європейські музичні жанри — оперу, симфонію, хорову, камерно-вокальну та камерно-

інструментальну музику, закладаючи основи української романтичної музичної мови.

### **1.3. Українське хорове і театральне мистецтво 2-ї пол. XIX ст.**

Хорове мистецтво середини та другої половини XIX століття розвивалося в рамках трьох основних жанрів: хорової обробки, оригінальної хорової композиції та великої хорової форми, виключно з хоровою кантатою [27].

Розвиток жанру хорової обробки народної пісні був закономірним результатом зростання інтересу романтиків до фольклору, активізації діяльності зі збору й вивчення народної музики композиторами, а також усвідомлення художньої цінності народної пісні. Крім того, існувала потреба розширення репертуару аматорських хорових колективів, що ставало засобом самовираження.

Хорові обробки почали набувати популярності в 1860-х роках, проте їх систематичне створення й публікації українськими композиторами припинилися лише в 1880-х. У цей період спостерігався перехід від простих форм гармонізації до багатоголосного розспіву, впровадження нових прийомів, заснованих на традиціях народного гуртового співу та імітаційної поліфонії.

Для хорових обробок другої половини XIX століття було характерним використання хорової розкладки з інструментальним супроводом. Фортепіанна партія, на відміну від сольних обробок, мала спрощений характер і дублювала хорову фактуру, слугуючи опорою для хорових голосів.

У пісенних збірниках, створених до Миколи Лисенка, зразки хорових обробок із супроводом траплялися досить (наприклад, у збірниках Єдлічки та Коціпінського містяться по дві такі пісні). У ранніх виданнях пісні для голосу з фортепіано М. Лисенка також можна знайти кілька хорових обробок, але

один із них тривалий час існували в рукописному вигляді. Лише з 1886 року композитор почав активно публікувати їх в окремих збірниках, які називалися «десятками» [20].

До збірки «Кобзар», виданої у Львові у 1885 р. увійшли хорові обробки А. Вахнянина («Калина», «Під гаєм», «Туга», «Жаль»), що виконувалися у концертах на початку 1870-х років.

У 1880-ті роки почали виходити у світ збірки хорових обробок А. Бідая, призначені для аматорського музикування.

Лисенкові хорові обробки, створені протягом 1880-1890-х років, є найкращим з усього написаного в той час у цьому жанрі. Ще під час навчання у Київському університеті М. Лисенко організував свій перший — студентський хор, з яким, починаючи від 1862 р. виступав з концертами. Концертні програми містили і його власні обробки народних пісень для хору. Робота з хоровими колективами — виконавська та композиторська — продовжувалася у Лисенка все його життя. Вона була важливою творчою лабораторією митця [39].

Перші опубліковані зразки хорових обробок Лисенка припадають на кінець 1860-х років. У двох випусках «Збірника українських народних пісень для голосу з фортепіано» таких містилося 13-ть. Серед них були — історичні, ліричні, жартівливі. До до яких композитор повернувся, коли укладав «десятки» («Максим козак Залізник», «Гей послушайте, гей повідайте», «Та забілили сніги», «Ой не гаразд, запорожці» та ін.) [21].

Переважає більшість ранніх обробок М. Лисенка має акордово-гармонічну фактуру. Лише «Та поза садом, виноградом» започатковує лінію обробок з використанням елементів поліфонічного мислення.

Оригінальні знахідки багатоголосного викладу пісень з усією повнотою розкрилися в лисенкових хорових «десятках» та збірниках обробок обрядових пісень. Переважно — це обробки для чоловічого хору з супроводом, рідше — для мішаного.

Справжнім шедевром серед лисенкових хорових обробок є «Ой пуцу я кониченька в сад» — розвинена композиція з елементами драматизації. Тричастинна форма цієї обробки поєднується з елементами строфічної варіаційності. Хоровий виклад (акордовий та унісонний) чергується з соло тенора і баса. Композитор використовує альтеровану гармонію, ладову змінність, динамічне нюансування.

Творчо поєднуючи діатоніку з хроматикою, чергуючи соло, ансамблі і тутті хору, М. Лисенко застосовує свободу голосоведення, похідну від підголоскового народного співу.

М. Лисенко першим з композиторів узявся за обробку обрядових народних пісень. Так, на основі зібраного ним фольклорного матеріалу, він уклав збірку «Молодощі», куди увійшли переважно обробки дитячих та жіночих пісень. Особливо цінними в цьому жанрі є створені композитором хорові цикли «Колядки і щедрівки», «Купальська справа», два вінки веснянок, що представляють собою хорові сюїти а capella [42].

Так у «Веснянках» М. Лисенко вдається до прийомів імітаційної техніки, стретних поєднань, використовує прийоми антифону, з протиставленням хорових груп, проведення теми на фоні органних пунктів та ін.

У хоровій спадщині М. Лисенка, крім українських, є обробки моравських та сербських пісень.

У кінці 1880-х під впливом лисенкових збірок почав гармонізувати народні пісні Ф. Колесса. Кілька хорових обробок знаходимо у хоровій спадщині О. Нижанківського («Ой ти поїхав» та ін.) [24].

У 1892 р. після оголошеного «Львівським Бояном» конкурсу на хорові композиції Д. Січинський, Г. Топольницький надіслала до нього свої в'язанки обробок народних пісень [38].

Так, розпочата М. Лисенком та продовжена його молодшими сучасниками праця в жанрі хорової обробки збагачувала хорове мистецтво новими творчими здобутками.

Оригінальна хорова творчість середини — 2-ї пол. XIX ст. коріниться в спадщині композиторів перемишльської школи М. Вербицького та І. Лаврівського. Обоє виховувалися в перемишльському хорі, який здійснив, по суті, реформаторську місію в хоровому виконавстві Галичини. Обоє брали участь в історичній відправі 1829 р., коли виконувалися твори Д. Бортнянського, які справили величезне враження на прихожан [43].

Одна з визначних заслуг покоління М. Вербицького, І. Лаврівського та їхніх однодумців диригентів П. Любовича, М. Рудковського та ін. полягає в започаткуванні традиції концертування семінарських та церковних хорів. Ця традиція набула поширення і була переведена в суто світські вечірки, музично-декламаційні вечорниці, вокально-декламаційні концерти. В рамках цих імпрез апробувалися, отримували визнання перші оригінальні хорові композиції корифеїв галицької хорової музики М. Вербицького та І. Лаврівського. Пісні, балади, гімни, коломийки, елегії та інші хорові жанри творів Вербицького та Лаврівського засвоювалися найширшим співочим загалом Галичини.

Хоровий доробок першого покоління галицьких композиторів, незважаючи на його велику популярність у свій час, дійшов до нас дуже збідненим, Оскільки більшість цих творів не були у свій час надрукованими, багато рукописів розійшлася у списках в хорових осередках, чимало рукописів було знищено.

Близько десяти хорів М. Вербицького було створено на межі 1840-1850-х років. Це переважно хори на слова І. Гушалевича, серед них — «Поклін», «Хто за нами», «До зорі». Інша група хорів датується 1869 р., серед них — здебільшого на вірші В. Шашкевича. У 1868 р. було створено «Заповіт» на слова Т. Шевченка [14].



З доробку І. Лаврівського збереглося 18 світських хорів. Серед кращих — написані на слова І. Гушалевича, П. Леонтовича, Я. Головацького, Б. Дідицького, М. Устияновича хори «До зорі», «Козак до Торбана», «Гей, браття, щиро та сміло», «Веселися, Галицька Русь» та інші. Виконувалися твори й менш відомих авторів — М. Рудковського, П. Любовича, П. Леонтовича тощо.

З музичної лірики того часу особливий інтерес становлять хори «До зорі» М. Вербицького та І. Лаврівського, що належать до кращих зразків тогочасної хорової літератури. Дбаючи про цілісний художній образ, М. Вербицький спирається на пісенні жанрові ознаки, використовує розспіви, секвентний розвиток. І. Лаврівський звертається до романсових жанрових ознак, звертає особливу увагу на виразовість орнаментики, використовує контрастно-складову форму з елементами репризності, тим самим індивідуалізуючи прочитання поетичного тексту І. Гушалевича.

В епічних хорах жанрова специфіка передбачає ацент на оповідальному трактуванні поетичного тексту. Такий підхід характерний для балад «Гей по горі», «Поклін», «Нинішня пісня» М. Вербицького та «Корона, меч і ліра» І. Лаврівського.

«Поклін» М. Вербицького, написаний за поезією Ю. Федьковича, належить до кращих його хорових творів. Спираючись на традиції народної балади, композитор повільно розгортає сюжет та використовує танцювальні мотиви в поєднанні з задумливо-розспівною манерою викладу. Важливим засобом драматизації образу виступають гострі ритмічні звороти. Кульмінація (скарга дівчини) підкреслена ладовою змінністю (C-dur, c-moll) та гармонічними альтераціями. Типово баладним прийомом постає впровадження віньеток-кадансів, які об'єднують розділи трип'ятичастинної форми (АВСВ1АВ) в єдине ціле [15].

Пісенно-танцювальні й жартівливі хори композиторів перемишльської школи представляють собою жанрово-побутові мініатюри. Серед них —

«Заспівай ми, соловію», «Річенька І. Лаврівського та «Цвітка», «Сиві очі», «Заспів» М. Вербицького. В них широко використані риси коломийок, шумок, приспівок, як на мелодико-римічному, так і на формотворчому рівнях.

Героїко-патріотичні хори М. Вербицького та І. Лаврівського віддзеркалюють настрої революції 1848 р. Серед таких — «Де Дніпро наш котить хвилі», «Хто за нами», «Тост до Русі» М. Вербицького та «Гей, браття, щиро та сміло», «Веселися, Галицька Русь» І. Лаврівського. Музична образність хорів цієї групи відзначена переважанням автентичних гармонічних зворотів, ритмо-структурною чіткістю, квадратністю побудов, мелодичною узагальненістю. Разом з тим, при жанровій спорідненості з маршовими німецькими *Lidertafel*, вони більш мелодійніші в цілому.

Серед хорових творів крупної форми того часу (поем) — лічені зразки, зокрема, «Жовнір» М. Вербицького (на слова І. Гушалевича) та два «Заповіти» М. Лисенка та М. Вербицького, які можна віднести до вершинних досягнень хорової музики аналізованих десятиліть.

Складні завдання образно-художнього розвитку в «Жовнірі» зумовили особливу увагу композитора до тематичного розвитку, гармонічних барв, інтонаційних зв'язків. Музична інтерпретація «Заповіту» у М. Вербицького, що став одним з останніх хорових творів митця, сповнена пафосу громадянського самозречення і волелюбства.

У 1880-х роках в хоровий рух вливаються нові яскраві індивідуальності — композитори і диригенти О. Нижанківський, Г. Топольницький, Д. Січинський. Продовжують плекати традиції корифеїв В. Матюк, С. Воробкевич, П. Бажанський, працюють на ґрунті узгодження народних засад і європейських форм А. Вахнянин, О. Нижанківський та Д. Січинський, переносять принципи М. Лисенка на галицький ґрунт Ф. Колесса, Г. Топольницький [16].

Хоровий доробок С. Воробкевича налічує близько 400 творів, з яких близько 250 створено на власні тексти. Решта — на слова Т. Шевченка,

І. Франка, Ю. Федьковича, М. Шашкевича, Я. Головацького, а також переклади німецьких поетів — Е. Гайбеля, Ю. Карнера.

С. Воробкевичу належить заслуга одного з перших інтерпретаторів поезії Т. Шевченка. Його праця над музикою до «Кобзаря» розпочалася наприкінці 1860-х років. Уже в 1869 р. виконувався його хор «Ой чого ти почорніло». На початку 1770-х з'явилися в концертних програмах «Заросли шляхи тернами», «Огні горять», «Ой по горі ромен цвіте», що проте не втрималися в хоровому репертуарі в подальшому.

Хорова творчість В. Матюка розгорнулася найповніше у 1870-1880-х роках. До цього часу належить початок праці композитора над хором «Гамалія». Популярними і надрукованими вже на той час у збірнику «Боян» були хори В. Матюка «До руської пісні», «Чом так скрито», «Крилець», «Болеслав Кривоустий під Галичем» (інші назви — «Не згасайте, зорі ясні» та «Кому Бог в груди»).

Хори В. Матюка ґрунтуються на кантово-гімнічних інтонаційних джерелах, з ритмікою кроку, рухом мелодії по звуках тризвука, декламаційними інтонаціями. Ліричні хори віддзеркалюють атмосферу старогалицької пісні, міського романсу. Особливо щасливе артистичне життя випало хорам «Крилець», «До руської пісні» (сл. Б. Кирчіва), «Не згасайте, ясні зорі» (сл. С. Мегелі) [17].

Хорова творчість А. Вахнянина посідає ключове місце у розвитку галицької музики 1870-1880-х років. Нині лише стара галицька періодика та концертні програми можуть дати уявлення про активність функціонування хорових творів А. Вахнянина в мистецькому житті Галичини того часу. Це пов'язано з непоправною втратою багатьох творів, навіть таких значних як кантата на честь Т. Шевченка. Для кращих творів А. Вахнянина («Молоді сни», «Наша жизнь») найближчими хронологічними орієнтирами залишаються факти введення їх до репертуару хорової капели, керованої О. Нижанківським.

Збережені хорові композиції А. Вахнянина свідчать про різноманітність його інтересів. Зі сфери героїки найбільш відомими є хори «По морю, по морю» з драми «Ярополк», «Урра, у бій» (на власний текст) з опери «Купало», «Честь і поклін, вірні серця». З обрядових — «Купальський хорівід», «Гей на Івана, гей на Купала», з ліричних — «Молоді сни» та «Наша жизнь».

Серед тогочасної галицької хорової літератури твори А. Вахнянина вирізнялися образно-художньою переконливістю, стрункністю композиції, ладо-гармонічною та мелодико-ритмічною щедрістю та виразністю [9].

З ім'ям О. Нижанківського пов'язано не лише сплеск хорового виконавства в Галичині, але й збагачення репертуарного фонду української хорової музики кінця XIX ст. Серед хорів О. Нижанківського, які дійшли до нашого часу — «Гуляли», «З округків» (обидва на слова Ю. Федьковича), «Вітай нам, достойний», «З низьким поклоном», «Піснь вечірня», «Нова Січ», кантата «Ясна зоря засвітила».

На Сході України розвиток хорового мистецтва в середині та другій половині XIX ст. відбувався в інших умовах, зокрема, в контексті поширення ідеології народництва. Першим проявом нових тенденцій став «Заповіт» М. Лисенка, що виконаний в шевченківському концерті 1868 р. разом з однойменним твором М. Вербицького одразу привернув увагу критики своєю незвичною, національно виразною орієнтацією та новим, нестереотипним підходом до побудови музичної форми, що одразу було відзначено критикою [44].

Хоровий доробок М. Лисенка складають композиції «Ой нема, нема», «На прю», «Встає хмара з-за лиману», «Ясне сонце в небі сяє», «Жалібний марш», «Ой що в полі за димове», «Орися ж ти, моя ниво», «О милий Боже України», «Сон», «Широкая, високая», «Пливе човен» [11].

Після «Заповіту» одним з перших творів, що ознаменував спрямування стильових пошуків М. Лисенка, був хор з «Гамалії» Т. Шевченка «Ой нема,

нема». Легендарний сюжет про страждання бранців у турецькій неволі, їхнє жадання визволення та героїчного козацького походу втілені в розгорненій композиції, що позначена інтонаційними ознаками кобзарської оповіді.

Майже одночасно з Лисенковим «Ой нема, нема» був створений хор П. Ніщинського «Закувала та сива зозуля» (1872). Близькість сюжетів, очевидність впливів шевченкової романтизації козацьких походів та образності наробних дум (з традиційною колізією плачу бранців, пристрасної надії на звільнення), фольклорні інтонації єднають твори М. Лисенка та П. Ніщинського. Більше того, цю образну сферу розвиватимуть в подальшому Ф. Колесса, К. Стеценко, Й. Кишакевич, Я. Ярославенко та інші.

Жанр епічної оповіді втілено у хорі М. Лисенка «Встає хмара з-за лиману» (текст Т. Шевченка з поеми «Тарасова ніч»), громадсько-етична тематика розкрита у хорах «Ясне сонце в небі сяє» (сл. М. Максимовича за «Словом о полку Ігоревім»), «Орися ж ти, моя ниво» (т. Т. Шевченка) та «Ой що в полі за димове» (т. І. Франка), героїка драматична образність яскраво втілена у хорі «На прю», що став зразком для багатьох композицій подібного складу у творчості О. Нижанківського, Й. Кишакевича, Д. Січинського, К. Стеценка, С. Людкевича та інших.

У сфері крупних хорових жанрів — хорової поеми та хорової кантати у середині — другій половині ХІХ ст. працювали П. Сокальський, М. Лисенко та Г. Топольницький. Твори П. Сокальського «Бенкет Петра Великого» та «Слухай» були написані на російські тексти і під впливом російської музики, натомість хорові поеми і хорові кантати М. Лисенка стали започаткуванням цього жанру в українській музиці та мають незаперечну художню цінність [13].

У спадщині М. Лисенка — хорові поеми «Іван Гус» (1881), «Іван Підкова» (1903), кантати «Б'ють пороги» (1878), «Радуйся, ново неполитая» (1883), «На вічну пам'ять Котляревському» (1895), «На 50-ті роковини смерті

Т.Г.Шевченка» (1911). Всі твори — на слова Т. Шевченка, за винятком останньої кантати, яка створена на т. В. Самійленка.

Яскраве втілення громадянської образності, тісна взаємодія хорової та оркестрової виразовості, масштабність формотворення, що містить риси театральної драматургії підтверджують належність хорової поеми «Іван Гус» до крупної хорової форми та кантати.

У творчості М. Лисенка накреслюються основні типи кантат — одночастинна кантата-поема («Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському») та циклічна кантата («Радуйся, ниво неполитая»), що знайдуть подальше продовження у творчості композиторів наступної доби.

У кантатах-поемах М. Лисенка кристалізуються ознаки форми наскрізного розгортання. Прототип цієї форми своїми витокami сягає імпровізаційності народної думи. Крім того, композитор вдало застосовує прийоми оперної драматургії (взаємодія індивідуальних та колективних образів, солістів та ансамблів, застосування прямої мови, речитативів, аріозних побудов тощо) [23].

У «Радуйся, ниво неполитая» формально використано принцип сюїтності, що виражено через контрастне зіставлення частин, відсутність інтонаційної єдності матеріалу, наскрізно проведених тем тощо, проте масштабність, значущість образів надають цьому твору рис ораторіальності. Тож цим твором композитор утверджує монументальний стиль, в якому тісно переплетені європейська поліфонічна (імітаційна) техніка та український мелос.

Одним із послідовників М. Лисенка в жанрі кантати був галицький композитор Г. Топольницький, автор кантати «Хустина», написаної у 1894 р. на слова Т. Шевченка, що стала першим втіленням у великій вокально-симфонічній формі лірико-драматичної поеми Кобзаря.

Розвиток українського театального мистецтва другої половини ХІХ століття досяг свого піку завдяки діяльності професійних драматичних труп,

очолюваних М. Кропивницьким, М. Старицьким, П. Саксаганським та М. Садовським. Однією з характерних рис цих колективів було їхнє яскраво виражене музичне спрямування. Театр корифеїв фактично замінював відсутню на той час оперну сцену, популяризував творчість українських композиторів і відігравав ключову роль у розвитку музично-драматичних жанрів. Велике значення для цього мало те, що провідні актори й режисери труп були не лише талановитими драматургами, а й музично обдарованими людьми, які свідомо спрямовували роботу своїх колективів у бік музичного мистецтва, дбайливо розвиваючи та підтримуючи музичну культуру.

Історія театру корифеїв розпочалася у 1882 році, коли М. Кропивницький створив у Єлисаветграді професійну драматичну трупу, використавши колектив Г. Ашкаренка. Згодом ця трупа об'єдналася з театральним колективом, очолюваним М. Старицьким. Протягом ХІХ століття театральні трупи та товариства корифеїв не мали стабільного складу чи сталої організаційної структури. Одні колективи розпадалися, інші з'являлися на їхньому місці, траплялися об'єднання або, навпаки, поділ на кілька самостійних груп. Однак основою театру залишалася плеяда видатних режисерів та акторів, які переходили з одного колективу до іншого, формуючи ядро творчого складу, що визначало художній рівень і стиль театру корифеїв.

Серед провідних діячів українського театру особливо виділяється Михайло Старицький, засновник драматичної трупи, яка відзначалася музичним профілем. Великий вплив на його діяльність мали тісні творчі стосунки з троюрідним братом Миколою Лисенком. Ще змалку Старицький навчався грі на фортепіано — спочатку у Полтаві, а згодом у відомого педагога Алоїза Єдлічки. Пізніше в нього відкрився гарний баритон, і він почав активно займатися співом. Глибоке розуміння Старицьким музично-драматичного мистецтва підтверджується його роботою над лібрето до опер та оперет Лисенка, а також написанням музично-драматичних п'єс. Серед

його творів виділяються оперети, водевілі, мелодрами та комедії, щедро насичені піснями й танцями. Такі постановки, як «Ой не ходи, Грицю», «Сорочинський ярмарок» та «Циганка Аза», стали зразками музично осмисленої драматургії.

Музичне середовище, у якому формувався талант Старицького, а також його постійні контакти з представниками музичного світу наклали значний відбиток на всю його театральну діяльність як режисера, керівника та організатора театральних труп.

Марко Лукич Кропивницький – видатний діяч українського класичного театру, талановитий актор, режисер, а також музикант і композитор. Його багатогранний талант охоплював гру на скрипці, гітарі, фісгармонії, а також створення музичних творів. Музика стала невіддільною частиною його театральної діяльності, що розпочалася на сцені Народного театру графів Маркових і Чернишова в Одесі у сезоні 1872–1873 років, коли домінувала оперета. Сам Кропивницький згадував, що виконував не лише акторські ролі, а й виступав як хормейстер та соліст-співак.

У 1873 році Кропивницький організував хор із 35 учасників в Одесі, чиї виступи мали великий успіх. Наступного року за запрошенням антрепренера Ізеріна він вирушив до Санкт-Петербурга, де створив українську театральну трупу і чоловічий хор. У репертуарі були уривки з драматичних творів, водевілі та концертні номери. Хор виконував українські народні пісні, обробки Миколи Лисенка та твори європейських композиторів. Кропивницький, як соліст, особливо часто виконував українські народні пісні, зокрема «Запорізька», «Був Грицько мудрий», «Дід рудий, баба руда» і «Ой кум до куми».

Слава Кропивницького як актора й музиканта швидко поширювалася. У 1875 році, працюючи в театрі «Руської бесіди», галицька преса відзначила його багатогранність, назвавши його «освіченою людиною, композитором, співаком і літератором». Під час роботи у 1876–1877 роках в оперетковій



трупі Л. Яковлева в Сімферополі та музично-драматичному колективі Г. Ашкаренка Кропивницький набув досвіду сценічного вокалу. Йому навіть пропонували кар'єру оперного співака — у 1879 році імпресарію Київської опери Й. Я. Сетов запросив його до свого театру після вдалого виконання ролі в «Аскольдовій могилі» О. Верстовського.

Кропивницький володів потужним баритоном із широким діапазоном і виконував також тенорові партії. Його співочий талант яскраво проявився в ролях українських оперет, мелодрам і водевілів. Особливо вдалими були його виступи в ролі Карася в опері «Запорожець за Дунаєм», яку вперше поставили українські трупи в Ростові у 1884 році. Часто в своїх ролях, як-от Назар у «Назарі Стодолі», Кропивницький додавав українські народні пісні, посилюючи емоційне звучання гри супроводом на бандурі, яку опанував майстерно і навіть займався її вдосконаленням [8]

Уся родина Тобілевичів, яка подарувала українському театру корифеїв, таких як Панас Саксаганський, Микола Садовський, Іван Карпенко-Карий та Марія Садовська-Барілотті, вирізнялася винятковою музикальністю й співочими талантами. Їхні батьки, Карпо Адамович та Євдокія Зіновіївна Садовські, мали природний хист до музики, чудові голоси й добре знали українські народні пісні. За словами Панаса Саксаганського, пісня була невіддільною частиною їхнього повсякденного життя, супроводжуючи як буденні справи, так і святкові події [49].

Марія Садовська-Барілотті, майбутня зірка театру корифеїв, здобула музичну й вокальну підготовку, що дозволило їй швидко опанувати театральний співочий репертуар. Її артистична кар'єра розпочалася в опереті (1876–1883), звідки вона перейшла до українських театральних труп. Завдяки своєму чарівному голосу й тонкому розумінню стилю української музики, Садовська здобула славу «українського соловейка». Вона успішно виконувала співочі ролі, зокрема Наталку в «Наталці Полтавці» І. Котляревського та Пракседу в «Гуцулах» Ю. Коженювського. Її вокальний

талант яскраво проявився у ролі Панночки в опері Миколи Лисенка «Утоплена». Як згадував С. Тобілевич, її виконання було настільки чарівним, що навіть сам Лисенко публічно подякував їй за це.

Микола Садовський також мав виняткові музичні здібності. Його сильний і соковитий баритон дозволяв йому виконувати складний музичний репертуар без спеціальної музичної освіти. Завдяки чудовій музичній пам'яті та тонкому слуху він майстерно інтерпретував народні пісні й мелодії. Особливо йому вдавалися драматизовані народні пісні, такі як «Щука-риба в морі» чи «Ой у полі криниченька», які він перетворював на образні сценічні картини. Садовський також виконував складні думи й грав співочі ролі в театральних постановках, зокрема Імама в «Запорозжці за Дунаєм», Миколу в «Наталці Полтавці» та писаря в «Утопленій».

Панас Саксаганський, як і його брати й сестра, мав великий музичний талант. Його сильний баритон з елементами італійського бельканто, як згадував І. Мар'яненко, захоплював слухачів. Саксаганський починав свою кар'єру на професійній сцені ще під час служби у війську, виконуючи музичні ролі, зокрема в оперетці «Сватання на вечорницях» А. Янковського. Його спів і акторська майстерність сприяли тому, що він став однією з ключових постатей українського театру.

Панас Саксаганський у театрі корифеїв виконував цілу низку ролей у музичних п'єсах. Особливо йому вдавалися образи народних характерів, які він майстерно втілював як у драматичних, так і в музичних творах. Серед них виділяються такі яскраві персонажі, як Кабиця з «Чорноморців» та Каленик з «Утопленої».

Марія Заньковецька, одна з найвідоміших зірок українського класичного театру, здебільшого прославилася як видатна драматична акторка, майстриня трагедійних і драматичних ролей. Проте її талант був багатограним: Заньковецька мала чудове мецо-сопрано і вміло використовувала свій вокал для глибокого розкриття сценічних персонажів. Її музичний і драматичний

дар проявився ще змолоду. Попри те, що батьки заборонили їй навчатися в консерваторії чи відвідувати театральну школу в Москві, вона таки реалізувала свою мрію про музичну освіту, коли переїхала з чоловіком до Свеаборга (Фінляндія). Там Заньковецька вступила до вокального відділу Гельсінгфорської консерваторії, де навчалася під керівництвом відомого чеського педагога І. Гржималі, який передбачав їй блискучу кар'єру співачки.

Свою професійну сценічну діяльність Заньковецька розпочала 27 жовтня 1882 року в Єлисаветграді, де дебютувала в ролі Наталки з «Наталки Полтавки» І. Котляревського. Ця лірична і співоча роль стала для неї визначальною. На одній із репетицій її виконання пісні «Ой мати, мати! Серце не вважає» настільки вразило оркестрантів, що вони влаштували артистці бурхливі оплески. Як і багато інших корифеїв українського театру, Заньковецька досконало знала народні пісні, розуміла їхню природу й зуміла донести їхню красу до глядачів. У 1886 році петербурзька преса писала про успішні виступи Заньковецької разом із Садовським, відзначаючи їхнє майстерне виконання українських народних пісень.

Однією з найвизначніших ролей Заньковецької стала Ївга Цвіркунка в «Чорноморцях». Особливу драматичну силу цьому образу надавала пісня «Плавай, плавай, лебедоньку». Її виконання поєднувало емоційність і глибину, створюючи незабутнє враження. Як згадував Іван Мар'яненко, у фіналі першої дії Ївга, жартуючи й танцюючи, раптово починала співати тужливу народну пісню грудним голосом із альтовими відтінками, що було настільки природним і проникливим, що жодна професійна співачка не могла б так виконати. Це спів стало драматичною вершиною образу і залишало глибокий слід у душах слухачів.

Відгуки на виступи Марії Заньковецької засвідчують її здатність за допомогою співу створювати складні сценічні образи та розкривати глибину народних характерів. Вона виконувала багато вокальних ролей, зокрема

Наталку, Ївгу, а також стала першою виконавицею ролі Оксани в «Запорожці за Дунаєм» після відновлення цієї опери трупю М. Кропивницького у 1884 році, і першою Свояченицею в «Утоплений» М. Лисенка.

Талант Заньковецької надихнув Михайла Старицького на створення популярної музичної мелодрами «Циганка Аза». Роль головної героїні, насичена різноманітними за характером пісненими номерами, була написана спеціально для неї. Гармонійне поєднання драматичного таланту і вокальної майстерності стало визначальною рисою творчості Заньковецької. Кожна її роль була не лише драматичним, але й музичним образом, який перетворювався на єдину поетичну цілісність, наповнену простотою і правдивістю.

Усі корифеї українського театру володіли прекрасними голосами та віртуозною вокальною технікою. В театрі не існувало поділу на драматичних акторів і співаків: головною вимогою до артистів була музикальність і добре поставлений голос. Завдяки цьому багато акторів не лише творили на драматичній сцені, а й зробили вагомий внесок у розвиток українського вокального мистецтва. Серед них – Зінаїда Зарницька, Олена Ратмирова, Дарія Шевченко-Гамалій, Ганна Затиркевич-Карпинська, Софія Тобілевич, Денис Мова, Кость Стоян-Максимович, Микола Глоба-Нефедов.

Музична складова українського театру корифеїв впливала не лише на акторський склад, але й на організацію труп, їхню творчу діяльність і репертуар. Усі провідні трупи другої половини ХІХ століття функціонували як музично-вокальні колективи, що включали хори й оркестри. Наприклад, Михайло Старицький у 1882–1883 роках почав формування своєї трупи з відбору й навчання хору, до якого входили молоді талановиті співаки, зокрема колишні учасники хору Миколи Лисенка. Сам Лисенко займався підготовкою хорового колективу, досягаючи високого рівня виконання. Уже на початку роботи трупи хор налічував понад 30 співаків, які виконували складні вокальні партії.

Старицький вважав хорову музику важливим естетичним елементом театру. У 1887 році він значно розширив хор, довівши його склад до 65 осіб, що перевищувало кількість акторів і оркестрантів. Хоровий колектив такого масштабу був характерним для всіх труп корифеїв. Наприклад, Іван Мар'яненко згадував, що трупа М. Л. Кропивницького мала солідний хор (30–35 осіб), кілька пар танцюристів і власний оркестр із 13–14 музикантів.

Ще до початку сценічної діяльності трупи (її перша вистава відбулася 3 серпня 1883 р. в Одесі) хор мав великий репертуар: «Вечорниці» П. Ніщинського, різні колядки, всі хорові номери з таких п'єс як «Невольник», «Чорноморці», «Дай серцю волю — заведе в неволю» та багато пісень, з якими міг виступати в концертах.

М. Старицький вбачав у хоровій музиці важливий естетичний фактор, що забезпечував успіх спектаклів. Готуючи трупу до відповідальних гастролей, він велику увагу приділяв комплектуванню хору, піднесенню його виконавського рівня.

«Хор досягнув цифри до 60 чоловік» [20, с. 322], — писав М. Старицький у листі від 7 листопада 1887 року до редакції газети «Новое время», відзначаючи заходи, спрямовані на покращення й оновлення складу трупи перед поїздкою до Петербурга. У 1887 р. хор театру М. Старицького нараховував 65 співаків (акторів було в той час 61, оркестрантів — 32), що майже дорівнювало хоровому складу сучасного оперного театру.

Хоровий колектив в 30-40 осіб був обов'язковою складовою частиною всіх труп, очолюваних корифеями українського класичного театру. І. Мар'яненко відзначав, що «крім основного складу акторів, трупа М. Л. Кропивницького мала солідний хор (30-35 чоловік), 2-4 пари танцюристів (вони ж були актори, до того ж часто непогані) та власний оркестр (13-14 чоловік)» [20, с. 322].

Прекрасні хори з 34-45-ти осіб були у трупах М. Садовського (1888-1898), П. Саксаганського і Карпенка-Карого (1900-1909).

Хорові номери належали до найефектніших епізодів у постановках українських труп. Це відзначається в численних рецензіях, театральних оглядах. «В завершенні спектаклю були поставлені “Вечорниці”, твір одесита П. І. Ніщинського. Ця чудова музична річ поставлена була, очевидно, для того, щоби похвалитися прекрасним, відмінним хором трупи. Голоси молоді, могутні, зіспіваність досконала. Такого хору в Одесі ми не чули в крайньому разі 15 років» [20, с. 322], — відзначав рецензент газети «Одескій вестнік», аналізуючи гастрольні виступи в Одесі трупи П. Саксаганського. Злагоджений, гарний хоровий спів став невіддільним від поняття виконавського стилю українського театру, викликав захоплення численних слухачів.

Хор з 30-40-ка осіб, оркестр, наявність числених музичних мізансцен та вокальних ансамблів у репертуарних п'єсах робили необхідність залучення до виконавського складу трупи кваліфікованих хорместерів та диригентів. Їх функції були різноманітні: вони проводили репетиції хору й оркестру, диригували під час спектаклів, підбирали оркестрантів (склад оркестру не був постійним, часто поповнювався в тих місцях, де гастролював театр).

Музична частина повністю покладалася на відповідальність диригента, що було виявлено у п'ятому пункті проекту організації театального товариства під керівництвом П. Саксаганського [20, с. 323].

Диригент Марко Ісайович Черняхівський займав важливе місце в українському театрі. Його театральна кар'єра розпочалася в 1882 році в трупі Кропивницького, а з 1883 року він керував хором і оркестром у трупі Старицького, до якого входили також Кропивницький, Заньковецька та Садовський. У 1884 році Черняхівський диригував прем'єрою опери М. Лисенка «Утоплена» в Харкові та виконанні музичного керівництва гастролями трупи. Завдяки його зусиллям оркестр театру Старицького досяг високого рівня виконавської майстерності, про те, що свідчать про сольний виступ орк.

У період розквіту трупі М. Старицького її музичну складову разом із Черняхівським забезпечив хормейстер і диригент Іван Никифорович Дворниченко. Він виявив свій багатогранний талант, виконуючи також співочі ролі, зокрема Петра в «Наталці Полтавці», Андрія і Султана в «Запорожці за Дунаєм», Олексія в «Сватанні на Гончарівці». К. Стеценко відзначив його добросовісність, любов до музики та вміння передавати свої знання артистам. Свідченням його майстерності є успішна робота над оперою М. Лисенка «Чорноморці», де Дворниченко опрацьовувався над музичними нюансами, досягаючи глибокого розуміння [20, с. 324].

Серед видатних диригентів українського театру варто також згадати Олексія Олексієнка-Домерщикова, Віталія Малину, О. Оскнера, В. Нікітіна-Проворова та Матвія Васильєва-Святошенка.

Виключно провідних театральних труп, очолюваних корифеями українського театру, у другій половині XIX століття на території України відзначалася значна кількість мандрівних та напівпостійних театральних груп. Ці колективи, які нерідко створювалися на основі сімейних зв'язків і склалися з 5–6 осіб, об'єднувалися лише на сезон. Їхня активність була особливо помітною в 60–70-х роках XIX століття.

## РОЗДІЛ 2

### МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА КАРТИНА «ВЕЧОРНИЦІ» П. НІЩИНСЬКОГО — ЯСКРАВИЙ ПРИКЛАД УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

#### 1.1. Творчий портрет П. Ніщинського

Петро Іванович Ніщинський народився 9 (21) вересня 1832 року в селі Неменка Київської губернії в бідній родині дяка. Після ранньої смерті його мати, залишившись без засобів до витрат, переїхала з дітьми до Києва, де працювала куховаркою. У 1842 році вона віддала Петра до Києво-Софійського духовного училища. Наприкінці 1844–1845 навчального року його перевели до Києво-Подільського духовного училища, де він отримав повне казенне забезпечення. У 1849 році Ніщинський вступив до Київської духовної семінарії [51, с. 274].

Під час навчання у духовних закладах Києва Петро виявив неабиякі музичні можливості. Учні обов'язково співали в хорах, вивчали нотну грамоту й теорію музики, а також виконували народні пісні у вільний час. Завдяки своєму голосу Петро здобув славу талановитого співака, що значно вплинуло на його подальшу долю. У 1850 році київський архімандрит Антонін, який став настоятелем посольської церкви в Афінах, просив Ніщинського, тодішнього семінариста, до Греції для підсилення церковного хору.

В Афінах Петро співав у хорі, вивчав грецьку мову, культуру й мистецтво, а також здобув вищу освіту. У 1856 році він закінчив філологічний і богословський факультети Афінського університету, захистивши дисертацію та отримавши ступінь магістра наук [41, с. 24]. Після



цього певного часу виклав грецьку мову в місцевій гімназії.

У 1857 році Ніщинський відмовився прийняти духовний сан, що призвело до конфлікту з архімандритом Антоніном і змусило його залишити Грецію.

Спочатку Петро мешкав у Петербургу, а згодом оселився в Одесі, де розгорнув активну творчу та громадську діяльність. Він став членом «Одеської громади», що на прикладі «Київської громади» зайнялася розвитком української культури, розширенням національних цінностей і формуванням національного духу. Ніщинський виступав у пресі, створював аматорські хорові та драматичні гуртки, а також викладав грецьку мову, музику і спів [51, с. 275].

У 1860–1870-х роках Петро Ніщинський займався із провідними діячами українського мистецтва — Марком Кропивницьким, Петром Сокальським, Іваном Карпенком-Карим, Миколою Садовським, Панасом Саксаганським. Ці зустрічі суттєво вплинули на формування його світогляду.

Петро Ніщинський, разом з іншими учасниками «Одеської громади», брав участь у створенні російсько-українського словника. 11 липня 1868 року він виступив із доповіддю «Значення Києва й України для слов'янства та історії християнства в Росії» на урочистому засіданні Одеського слов'янського благодійного товариства [51, с. 276].

Саме в цей період під впливом оточування у Ніщинського посилювався інтерес до українського народного мистецтва. Він почав активно збирати й обробляти народні пісні, особливо зацікавившись жанром історичних пісень, які відображали героїзм українців у боротьбі за свободу та незалежність. Композитор був знайомий із Миколою Лисенком і навіть присвятив йому обробку пісні «Байда», в якій оспівується боротьба українських козаків проти турків. Цій пісні Ніщинський надавав особливого значення, підписуючи свої твори псевдонімом Петро Байда. Лисенко високо оцінив творчість Ніщинського, назвавши його ім'я серед найвидатніших

композиторів, які створювали музику на українські сюжети [33, с. 31].

У 1870 році Петро Ніщинський опублікував обробку української народної пісні «Козак Софрон» для хору і фортепіано. У цьому творі він знову звернувся до героїчних образів минулого, оспівуючи непохитну віру героя у велич і славу рідної землі навіть у неволі. У роботі над цією піснею композитор зберігає характерні риси епічних старовинних пісень, їхню ладову структуру та народний хоровий стиль.

Життя Ніщинського було сповнене труднощів: матеріальна скрута й утиски з боку імперської влади за його діяльність у сфері українського мистецтва негативно позначалися на його творчості та здоров'ї. Потерпів на це, він активно сприяв розвитку хорових і драматичних гуртків, які популяризували українські пісні та твори національних композиторів. В Одесі Ніщинський організував хоровий і драматичний гуртки, співпрацював із «Одеським музичним товариством», заснованим П. Сокальським.

Особливо плідним для композитора став період перебування в Ананьєві (1875–1882 роки). Працюючи вчителем у місцевій гімназії, він мав змогу більше часу присвятити творчості. У цей час він тісно спілкувався з мистецькою інтелігенцією Єлисаветграда (нині Кропивницький), де при Безкоштовному ремісничо-грамотному училищі актор хору і драматичний гурток під керівництвом М. Кропивницького. До складу гуртка увійшли такі видатні діячі, як Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський, Панас Саксаганський, Марія Садовська-Барілотті та дві доньки самого Ніщинського. У репертуарі гуртка були українські п'єси й народні опери, серед яких «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Чорноморський побит» Я. Кухаренка.

Саме для цього театру Ніщинський створив свій найвідоміший твір — музично-драматичну картину «Вечорниці», яка вперше прозвучала в 1875 році в Єлисаветграді. Твір був вставною сценою до другої дії [31, с. 422]. Ця

п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля» . «Вечорниці» , з їхніми яскравими вокальними та хоровими партіями, відобразили високу хорову культуру й майстерність виконавців і згодом стали самостійним музично-сценічним твором, що міцно увійшов до репертуару українського театру.

В Ананьєві Ніщинський розпочав і літературну діяльність. Він переклав українською «Антигону» Софокла, «Одіссею» Гомера та частину «Іліади» , а також здійснив переклад грецькою мовою «Слова о полку Ігоревім» . Його переклади отримали високу оцінку від таких видатних критиків, як В. Короленко й І. Франко [50, с. 8].

У 1882–1888 роках Ніщинський жив в Одесі, займаючись переважно перекладами, але також створював популярні пісні-романси, зокрема «Порада» («Дівчинонько-голубонько») і «У діброві чорна галка» . Остання є обробкою народної пісні на слова Т. Шевченка «По діброві вітер віє» . Ці твори, завдяки своїй мелодійності та народному характеру, опубліковані в збірниках без зазначення автора [37].

Одним із останніх хорових творів Ніщинського стала обробка пісні «Ой гук, мати, гук» , у якій він майстерно передав особливості народного гуртового співу.

Останні роки життя композитора були надзвичайно важкими. У 1890 році, після виходу у відставку, він мешкав у злиднях, постійно шукаючи підробітків, які виснажували його сили. Указ 1876 року, що забороняв друк українських творів і постанову української п'єси, лише погіршив становище діячів української культури. Виснажений працею й нестатками, Ніщинський помер 4 (16) березня 1896 року під час подорожі до доньки в село Ворошилівку на Поділлі [41].

## 1.2. Інтонаційний аналіз музично-драматичної картини «Вечорниці»

Найвизначнішим твором у творчій спадщині Петра Ніщинського стали «Вечорниці». Ідея цього твору зародилася у композитора ще наприкінці 1860-х — на початку 1870-х років під час перебування в Одесі. Є припущення, що хор «Закувала та сива зозуля» міг бути написаний для п'єси «Невольник» М. Кропивницького, поставленої в Одесі у 1862 році (за мотивами поеми Т. Шевченка «Сліпий»). Остаточне завершення «Вечорниць» відбулося в Ананьєві, де в 1875 році місцевий драматичний гурток поставив п'єсу Т. Шевченка «Назар Стодоля» з музикою і повним текстом твору Ніщинського [51, с. 78–80].

«Вечорниці» створені спеціально для музичних вечорів Івана Тобілевича (Івана Карпенка-Карого). У 1875 році, під час шевченківських днів у Єлисаветграді, театральні діячі поставили п'єсу «Назар Стодоля». Як вставний номер у виставі вперше прозвучали «Вечорниці», які справили неабияке враження.

Твір має риси опери, що робить його важливою ланкою у становленні української драматичної опери (зокрема, передвісником «Тараса Бульби» М. Лисенка). У «Вечорницях» Ніщинський зумів передати національний колорит і народні традиції, зокрема обряди вечорниць, дівочого ворожіння й жартівливих подарок між дівчатами й парубками. Хор «Закувала та сива зозуля» додає твору героїчного звучання, відтворюючи дух козацької звитяги.

Композитор майстерно створив музичні образи, які поєднують танцювальні, жартівливі, ліричні та героїчні мотиви. Хоча мелодика твору стилізована під фольклорну, Ніщинський використав лише кілька автентичних народних мелодій. відповідно, у хорі парубків «Віють вітри ще й буйнесенькі» звучить мотив пісні «Тихо-тихо Дунай воду несе», а пісня

господині «Ой хто п'є, тому наливайте» базується на застільній народній мелодії.

Твір складається з оркестрової інтродукції та напіввокально-хорових номерів, які приходять за принципом контрасту. Оркестрова інтродукція відразу вводить у художній світ твору, формуючи два основних образи: енергійний і чоловічий (унісон оркестру, *ff*) та м'який і ліричний.

Кульмінацією твору є хор «Закувала та сива зозуля», який виразно передає дух українського козацтва.

Висока оцінка «Вечорниць» від учасників підтверджує їх значення для українського музичного мистецтва. Панас Саксаганський із натхненням виконував сольну партію тенора «По синьому морю байдаки під вітром гуляють», а успіх вистави 1875 року став пам'ятною підвіскою для всього Єлисаветградського театального гуртка.

Звернення Ніщинського до творчості Т. Шевченка було закономірним, оскільки п'єса «Назар Стодоля» привіла композитора глибоким зображенням народного побуту, патріотичним пафосом і широким використанням народних пісень. У «Вечорницях» Ніщинський піднявся до узагальнення типових рис українського національного характеру — патріотизму, оптимізму та стійкості.

«Вечорниці» складаються з оркестрової інтродукції та семи сольних і хорових номерів, зіставлених за принципом контрастного чергування. Є тут і єдина лінія розвитку, кульмінацію якої становить хор «Закувала та сива зозуля».

Невелика оркестрова інтродукція зразу ж вводить в коло образів та інтонаційну сферу твору і органічно зв'язана з подальшим музичним розвитком. Вона побудована на двох контрастних музичних образах — мужньому, енергійному (унісон всього оркестру, *ff*), і більш м'якому, ліричному.

(Allegro)

*ff* *pp*

Після динамічної таїчної інтродукції контрастним акцентом виступає лірична пісня господині «Зоря з місіонером» .

Adagio  
Хазяйка

*mf* *mf*

Зо - ри з ні - ся, цем над до - ли - но - ю во - стрі - ча

- ря - ся; до - жи - да - тя - ся

ossia: ossia: ossia:

Її м'яка, задумлива мелодія нагадує народні дівочі пісні, сповнені суму й мрійливості. Особливого національного колориту твору надає перемінний лад (g-moll – d-moll) із характерним акцентуванням четвертого високого ступеня на сильній долі такту, що створює жалісливий відтінок. Ця пісня служить своїм рідним ліричним прологом, тоді як основна дія розпочинається з другого номера — хору дівчат «Добрий вечір, паніматко».

Дівчата радісно й весело входять до хати, мріючи про співи й танці. Їхній образ композитор відтворив у жвавій, граціозній мелодії, що наближає до українських танцювальних пісень.

*Дівчата*

The musical score is written for voice and piano. It begins with a vocal line for Soprano (S) and Alto (A) voices, with lyrics: "Добрий ве - чір, па - ні - мат - ко!". The piano accompaniment starts with a *Vivace* tempo marking. The score continues with a vocal line and piano accompaniment with lyrics: "Сам го - сподь бла - го - сло - ви, че - сно в шас - ті та здо - ро - ві". A section marked *(До Назара й Гната)* follows, with lyrics: "свят цей ве - чір про - ве - сти! Доб, рий ве - чір я вам, па - но - се,". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of Ukrainian folk dance music.

Добрий ве - чір, па - ні - мат - ко!

*Vivace*

Сам го - сподь бла - го - сло - ви, че - сно в шас - ті та здо - ро - ві

*(До Назара й Гната)*

свят цей ве - чір про - ве - сти! Доб, рий ве - чір я вам, па - но - се,

Наступний номер — хор парубків «Віють вітри ще й буйнесенькі» (№3) — є чудовим прикладом обробки народної пісні «Тихо-тихо Дунай воду несе». Мелодія хору передає широту й мужність через велику частину і ладове забарвлення: оновлення G-dur із міксолідійським ладом, де підкреслено міксолідійську септиму [51, с. 279].

Moderato con moto  
(Парубки за сценою)

№ 3

Т.  
Віють вітри ще й буйнесенькі, іде до-

Б.  
- щик гримосенький, іде до- щик гримос-

- ве- сень- кий на той са- дох зе- ле- несень- кий.

Композитор майстерно наблизив звучання куплетної форми хору до народного, використовуючи підголоскову поліфонію та паралельний рух квінту, характерний для українського багатоголосся. Варіаційний розвиток хору проявляється в тому, що перші два куплети звучать а саррелла, тоді як третій супроводжується оркестром, створюючи ефект звукової перспективи, ніби парубки наближаються.

Четвертий номер, сцена жартівливої відправки між парубками й дівчатами за коляду, демонструє майстерність композитора в хоровому письмі. Звучання хору використовується для відтворення динамічної дії. Молодецьке завзяття парубків («А ми коляди не дамо») контрастує з



жартівливими репліками дівчат.

(Allegro) № 4 15  
Парубки

Т. А ми ко-ля-ди не да-мо, не да-мо!

Б. А ми ко-ля-ду зав-тра ся-мі по-ї-мо!

Кульмінацією твору стає хор «Закувала та сива зозуля» (№5), в якому зображені героїчні образи запорозьких козаків і підкреслено історичний колорит п'єси Т. Шевченка. Цей хор — драматичний і мужній за звучанням — стає центральним у героїко-патріотичній лінії «Вечорниць» .

Хор побудований із чотирьох контрастних епізодів із єдиною драматичною лінією розвитку. Його основною темою є інтонація початкової фрази «Закувала та сива зозуля» , яка розгортається в другому епізоді ( «Понад морем» ) та драматично звучить у фіналі ( «Гей як зачули турецької султани» ). У першому епізоді ( Allegro ) передано хвилювання козаків у турецькій неволі, викликане співом рідної зозулі. Тривожна мелодія на декламаційному викладі підкреслюється акордовою фактурою з хвилеподібним рухом у тенорів і стриманими, повторюваними басами, які

«гальмують» розвиток, додаючи драматизму.

На прохання дівчат парубки співають славнозвісний хор «Закувала та сива зозуля» (№5 «Вечорниць»). В ньому з великою художньою силою й класичною завершеністю змальовуються героїчні образи запорізьких козаків, яскраво розкривається історичний колорит п'єси Т. Г. Шевченка. Водночас цей хор стає кульмінацією героїко-патріотичної лінії п'єси.

В цілому звучання його мужнє, суворе, драматичне. Інтонаційними джерелами хору є історичні й невільницькі пісні й думи. Складається він з чотирьох контрастно-образних епізодів з єдиною лінією розвитку. Особливого значення набуває тут перша фраза — «Закувала та сива зозуля», яка потім широко розгортається в музиці.

20 № 5

(Allegro)  
Парубки

Т.  
Б.

За\_ку\_ва\_ла та си\_ва зо\_зу\_

(Allegro)

*ff* *pp*

- ли ра\_ни\_и ра\_но на зо\_рі, ой за\_пла\_ка\_ли

хло\_ці\_мо\_лод\_ці, гей, гей! та у чу\_

*mf* *mf*

На її інтонаціях побудована кульмінація другого епізоду («понад морем»), вони ж драматично розвиваються і в четвертому епізоді («Гей як зачули турецькії султани!»).

В першому розділі (Allegro) створено образ козаків, які в турецькій неволі почули рідну їм зозулю. Їхнє хвилювання чудово передано у злитному

акордовому викладі тривожної мелодії декламаційного складу, з якої починається твір. Почуття стриманої сили допомагає передати, крім інших засобів, і своєрідна хорова фактура — при хвилеподібному, спрямованому вгору русі мелодії у тенорів баси весь час повторюють, немов гальмуючи розвиток, тоніку ладотональності [51, с. 281].

Другий епізод ( *Andantino* ), побудований на фразі «Ой повій, повій, та буйнесенький вітер» , передає тугу козаків за батьківщиною. Інтонації цього розділу близьких до невільницьких пісень, що проявляються в напруженій декламаційній мелодиці, гармонічному мінорі з четвертим високим ступенем.

У цьому розділі змінюються всі інші музичні засоби: після мінорного звучання розділу (с-moll) лунає енергійний і героїчний Es-dur. Широка, рельєфна мелодія у виразному ритмі створює образ величі й сили. Композитор застосовує різноманітні прийоми хорового викладу: після компактного акордового звучання ( «Та понеси на Україну» ) йде напружений розвиток секвентної мелодії, виконаної ними унісоном хору ( «А на Україні там сонечко сяє» ). Цей унісон несподівано змінюється енергійним теноровим соло ( «По синьому морю байдаки під вітром гуляють» ), що вирізняється динамічністю і завзяттям. Ефект посилюється цікавими тональними переходами: домінанта с-moll несподівано розв'язується у світлий

(Andantino) *pp*

Ой по-вій, по-вій, та буй-не-сьмь-кня  
 Та й ви-не-си нас із кай-да-нів, з не-

(Andantino) *pp*

віт-ре, та по-над мо-ре, деї-лі вчи-сте-с по-деї

*rit.*

(Tempo I)

Напруженості звучання другого розділу сприяють особливості гармонізації. Розділ починається з тонічного сектакорду, а повна тоніка з'являється лише в п'ятому такті, хоча тонічна гармонія повторюється в першому, третьому та четвертому тактах.

Контрастом до попереднього є третій розділ (Tempo I) з текстом «Та понесі на Україну». У його втілено світлий образ вільної й іншої батьківщини, до якої хочуть серця козаків.

Та по не си на Вкра і ну, гейт Гейт

(Темпо I)

В цьому розділі композитор застосував різноманітні прийоми хорового викладу. Після компактного акордового звучання («Та понеси на Україну») він дає напружене наростання секвентної мелодії, яка виконується могутнім унісоном хору («А на Україні там сонечко сяє»). Після унісонів раптово вривається соло тенора, мелодія якого сповнена завзяття й енергії («По синьому морю байдаки під вітром гуляють»).

Нас ви гая да е! По синьому морю бай да

*Solo (ten.)*

*f (colla parte)*

ки під віт ром гу ля ють, бра тів щоб ри ту

*(ten.)*

*(colla parte)*

Яскравість звучання цього тенорового соло підсилюється цікавими тональними переходами. Після підготовки до c-moll (унісонний розділ можна розглядати як вступ до соло), його домінанта несподівано й виразно розв'язується в мажорному C-dur [51, с. 283].

Фінальний розділ «Гей як зачули турецької султани» слугує драматичною кульмінацією хору, відображаючи гнів і ненависть українців до ворогів. Напруженість створюється за рахунок різких динамічних контрастів (перехід від pp до ff) та акцентованих декламаційних вигуків на словах «султани» , «кайдани» . Гармонічні рішення також підсилюють напругу: акцентування повторення септакорду альтерованого четвертого ступеня у фінальному кадансі дає завершення особливої гостроти.

Tutti 25

Гей, як за - чу - ли ту - рець - кі і сул - та - ни,  
 та й із - ве - лі - ли ще  
 та й із - ве - лі - ли ку -  
 гір - ші ку - ва - ти кай - да - ни! Сул - та - ни!  
 - ва - ти кай - да - ни! Сул - та - ни ту -

У цьому розділі розвиваються інтонації, закладені в першій частині хору ( «Закувала та сива зозуля» ), що забезпечує твору певну динамічну репризність. Невелике оркестрове завершення обґрунтовується на мажорних інтонаціях, характерних для вступу.

Після героїчної частини дія переходить у жанрово-побутовий план:



дівчата починають ворожіння. Для застільної пісні господині з хором використано народну мелодію «Ой хто п'є, тому наливайте». У сцені гадання композитор знову використовує діалогічну форму хорового звучання, щоб передати живу динаміку подій. Після ліричного вступу жіночого хору («Ой вже не рано, вже не рано») та соло дівчини («Ой не буде зозуля кувати») П. Ніщинський майстерно за рахунок контрастного перегляду жіночих і чоловічих хорів, окремі репліки й речитативні елементи, створюючи живу й динамічну сцену [51, с. 284].

**№ 7. ГАДАННЯ**

32 *Allegretto*  
Дівчата

*p*  
Ой вже не - ра - но, вже не - ра - но.

*Allegretto*  
*p*

Зда - єть - ся, а пі - ні де - сь спі - ва - ють.

## ВИСНОВКИ

Українське хорове мистецтво середини — другої половини XIX століття розвивалося в непростих умовах поступового формування української нації та державності. Його основою став національно-визвольний рух, як на східних українських теренах, так і на західних, що був пов'язаний із діяльністю Кирило-Мефодіївського братства, Київської громади, Руської Ради, поширенням народницької ідеології. Потужну роль в цьому відношенні відіграла творчість Т. Шевченка.

Формування українського хорового мистецтва відбувалося в тісному зв'язку з розвитком інших музичних жанрів та в контексті цілої низки процесів. Насиченим було концертне життя на українських теренах, в якому брали участь як місцеві музиканти, так і гастролери. У маєтках аристократів розвивалося салонне музикування. Демократичні верстви населення брали участь у створенні музичних товариств та музичних освітніх закладів.

На Заході України значними подіями музичного життя в той час були вечори, присвячені пам'яті Т. Шевченка. Перші такі концерти відбулися в Перемишлі у 1865 р., у Львові — в 1868 р., де прозвучав хор «Заповіт», написаний М. Лисенком на замовлення галицької громади. У 2-й пол. XIX ст. хоровий рух набув особливого розмаху. Зокрема, у 1870 р. А. Вахнянин заснував хорове товариство «Торбан». У 1880-ті було створено молодіжний хор «Академічного братства».

Українське хорове мистецтво другої половини XIX століття розвивалося в межах трьох жанрів — хорової обробки, оригінальної хорової композиції та великої хорової форми, зокрема, хорової кантати.

Оригінальна хорова творчість 2-ї пол. XIX ст. коріниться в спадщині композиторів перемишльської школи М. Вербицького та І. Лаврівського. Одна з визначних заслуг їхнього покоління полягає в започаткуванні традиції концертування семінарських та церковних хорів, що набула поширення і

була переведена в суто світські вечірки, музично-декламаційні вечорниці, вокально-декламаційні концерти. В рамках цих імпрез апробувалися, отримували визнання перші оригінальні хорові композиції корифеїв галицької хорової музики М. Вербицького та І. Лаврівського. У 1880-х роках в хоровий рух влилися нові яскраві індивідуальності — О. Нижанківський, Г. Топольницький, Д. Січинський та інші.

Майже одночасно з Лисенковим «Ой нема, нема» був створений хор П. Ніщинського «Закувала та сива зозуля» (1872). Близькість сюжетів, очевидність впливів шевченкової романтизації козацьких походів та образності наробних дум (з традиційною колізією плачу бранців, пристрасної надії на звільнення), фольклорні інтонації єднають твори М. Лисенка та П. Ніщинського. Більше того, цю образну сферу розвиватимуть в подальшому Ф. Колесса, К. Стеценко, Й. Кишакевич, Я. Ярославенко та інші [12].

Найвищим шаблоном розвитку українського музично-театрального мистецтва другої половини ХІХ століття стала діяльність професійних драматичних труп, очолюваних М. Кропивницьким, М. Старицьким, П. Саксаганським, М. Садовським. Однією з найприкметніших рис діяльності цих труп було власне їхнє музичне спрямування. М. Старицький, зокрема, вбачав у хоровій музиці важливий естетичний фактор, що забезпечував успіх спектаклів. Прекрасні хори з 34-45-ти осіб були у трупах М. Садовського, П. Саксаганського, І. Карпенка-Карого.

Хорові номери належали до найефектніших епізодів у постановках українських труп. Це відзначається в численних рецензіях, театральних оглядах. Рецензент газети «Одеській вестнік» писав про гастрольні виступи трупи П. Саксаганського: «В завершенні спектаклю були поставлені “Вечорниці”, твір одесита П. І. Ніщинського. Ця чудова музична річ поставлена була, очевидно, для того, щоби похвалитися прекрасним,

відмінним хором трупи. Голоси молоді, могутні, зіспіваність досконала. Такого хору в Одесі ми не чули в крайньому разі 15 років».

Петро Ніщинський — композитор, який зробив вагомий внесок у розвиток українського хорового, а також музично-драматичного мистецтва в період найбільш несприятливий для їхнього розвитку — період утисків, переслідувань і заборон всього українського. Політична ситуація, а також особисті нестатки створювали неймовірно важкі, несприятливі умови для творчості митця. Тим не менше, П. Ніщинському завдяки його таланту і любові до України вдалося створити незабутні шедеври в сфері хорового і музично-драматичного мистецтва, як і сьогодні є актуальними і залишаються важливим історичним та мистецьким документом тієї доби.

Петро Ніщинський жив і працював в Одесі, пізніше в Ананьїві поблизу Єлизаветграду (Кропивницького). Тут розгорнулася творча й громадська діяльність П. Ніщинського. Він був членом «Одеської громади», відомої як осередок українознавчого руху, активно виступав в пресі, брав участь у створенні аматорських хорових та драматичних гуртків. У 1860–1870-ті П. Ніщинський заприятелював з відомими діячами українського театру — Марком Кропивницьким, Іваном Карпенком-Карим, Миколою Садовським, Панасом Саксаганським. Саме під їхнім впливом у П. Ніщинського зріс інтерес до українського народного мистецтва. Він почав збирати та обробляти народні пісні. Особливу увагу митця привернув жанр історичних пісень, в яких відображався героїзм українців у боротьбі за свободу і незалежність рідної землі.

У 1870 р. була надрукована обробка П. Ніщинського для хору і фортепіано української народної пісні «Козак Софрон». В ній композитор звернувся до образів героїчного минулого українського народу. Як і Байда, герой цієї пісні і в полоні вірить в могутність своєї батьківщини, в її невмирущу славу. Опрацьовуючи пісню «Козак Софрон», П. Ніщинський прагнув зберегти в ній типові риси епічних старовинних пісень, передати

особливості їхньої ладової будови та народного хорового викладу.

П. Ніщинський яскраво відтворив у «Вечорницях» народний колорит, український національний характер, у багатьох танцювально-жартівливих, ліричних та героїчних музичних образах. Хоч мелодика «Вечорниць» дуже близька до фольклорної, проте композитор лише кілька разів використав власне народні мелодії, як наприклад, «Віють вітри ще й буйнесенькі» у хорі парубків №3.

«Вечорниці» складаються з оркестрової інтродукції та семи сольних і хорових номерів, зіставлених за принципом контрастного чергування. Є тут і єдина лінія музично-драматичного розвитку, кульмінацією якої є знаменитий хор «Закувала та сива зозуля», що втілює образи героїчного українського козацтва.

На особливу увагу в контексту хорового мистецтва того часу заслуговує також одна з останніх обробок П. Ніщинського для хору «Ой гук, мати гук», в якій він ще раз майстерно продемонстрував своє глибоке знання особливостей народного гуртового співу, уміння передати найістотніші риси народної пісні.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта) : колективна монографія / [ред.-упоряд. О. М. Лігус]. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 220 с.
2. Архимович Л. Українська класична опера. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. 309 с.
3. Архимович Л. Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість. К.: Мистецтво, 1963. 352 с.
4. Бермес І.Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХІХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2014. 36 с.
5. Булат Т. Український романс. Київ : Наук, думка, 1979. 317 с.
6. Ваврух М., Гавалюк Р. Нариси з історії української культури: архітектура, образотворче мистецтво, музика, театр, кіно. Львів: Світ, 2018. 224 с.
7. 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. Житомир : ЖДУ імені Івана Франка, 2009. 54 с.
8. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
9. Гриневецький І. А. К. Вахнянин. Нарис про життя і творчість. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1961. 32 с.
10. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації ХІХ — ХХ століття. Київ, 1996. 357 с.
11. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль. Харків : ХДАК, 2011. 90 с.

12. 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.
13. Єгоров О. О. Теорія і практика роботи з хором. Київ: Музична Україна, 2007. 32 с.
14. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Львів : Місіонер, 1998. 145 с.
15. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ: Видавництво АН УРСР, 1960. 190 с.
16. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ: 1962. 138 с.
17. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ: 1960. 189 с.
18. Історія світової та української культури: підручник для вищ. закл. освіти / В. А. Греченко, І. В. Чорний, В. А. Кушнерук, В. А. Режко. Київ: Літера ЛТД, 2002. 464 с.
19. Історія української культури: словник-довідник: навч. посіб. для студентів вищ. навч. закл. / за ред. В. В. Анісімов. Київ: УБС НБУ, 2014. 320 с.
20. Історія української музики : у 6 т. Т. 2 : Друга половина ХІХ ст. Київ : НАН України / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. 798 с.
21. Кавунник О. А. Історія української музики. Ніжин: ПП Лисенко, 2014. 56 с.
22. Каришева Т. Петро Сокальський. Київ : Музична Україна, 1978. 190 с.
23. Катренко А. М., Денисенко С. Д. М. В. Лисенко і національно-визвольний рух в Україні і другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. Український історичний журнал. Київ: 1992. № 7-8.

24. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури. ХІХ — ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
25. Кияновська Л. Українська музична культура. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
26. Колесса Ф. Кілька слів про збирання і гармонізування українських народних пісень. Львів, 1905. 26 с.
27. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ–ХХ ст.): дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Харків: Харківська держ. академія культури, 2007. 314 с.
28. Корній Л. Історія української музики. Ч. 3. (ХІХ ст.). Київ – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. 480 с.
29. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури. Київ : НМАУ, 2011. 736 с.
30. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Музична Україна, 2014. 589 с.
31. Лазанська Т. І. Ніщинський Петро Іванович. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій та ін. Київ : Наукова думка, 2010. Т. 7. С. 422.
32. Лапчук Б. М. «Добрий вечір, паніматко» П. Ніщинського. *Матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти»*. Львів – Торунь: Liha-Pres, 2024. С. 254–257.
33. Лисенко М. В. Лист до М. Ф. Комарова від 31.01.1894 року. *Лисенко М. В. Листи*. Київ : Мистецтво, 1964. С. 31.
34. Михалець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти: дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Михайлець



- Вікторія Вікторівна. Харків: Харківський держ. ун-т мистецтв ім.І.П.Котляревського, 2004. 195 с.
35. Мірчук І. Історія української культури. Львів: Фенікс Лтд, 1994. 346 с.
36. Ніщинський П. Вечорниці : музика до драми «Назар Стодоля» Т. Шевченка : клавір. Київ : Музична Україна, 1969. 50 с.
37. Очеретний В. Творець невмирущої «Зозулі». *Демократична Україна*. 1996. 23 квіт.
38. Павлишин С. Денис Січинський. Київ : Музична Україна, 1980. 48 с.
39. Павловський М. Хорові подорожі Лисенка. *М. В. Лисенко у спогадах сучасників*. Київ, 1968. С. 516-517.
40. Пархоменко Л. Ніщинський Петро Іванович. *Українська музична енциклопедія* / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2016. С. 281–284.
41. Пархоменко Л. Петро Ніщинський. Київ : Музична Україна, 1989. 64 с.
42. Правдюк О. Українська музична фольклористика. Київ : Наукова думка, 1978. 327 с.
43. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.): дис... канд. мистецтв. Львів: ЛНМА ім. М.В.Лисенка, 2008. 228 с.
44. Садовенко С. М. Українське народне хорове мистецтво як динамічний соціокультурний феномен: культурологічні аспекти концептуалізації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 2. С. 40–47.
45. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець ХІХ-ХХ століття): дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Київ : 2005. 208 с.
46. Українське академічне вокально-хорове мистецтво: методико-педагогічний, історико-музикознавчий дискурси: колект. монографія

- / заг. ред. Кречко Н. М.; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2022. 436 с.
- 47.Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19–20 жовтня 2017 року) / редкол. : І.Л. Бермес, В.В. Полюга. Дрогобич: Ред.-вид. відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. 358 с.
- 48.Чаговець В. Життя і сцена. Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1956. 123 с.
- 49.Чаговець В. П. Саксаганський. Київ : Мистецтво, 1951. 80 с.
- 50.Чернецький В. Перша вистава «Вечорниць». *Україна*. 1972. № 6. С. 8.
51. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української дожовтневої музики. Київ: Мистецтво, 1969. 588 с.
- 52.Ященко Л. П. Д. Демуцький: нарис про життя і творчість. К.: Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. Літератури УРСР. 1957. 42 с.