

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

ГУЛЕЧКО КАТЕРИНА МИКОЛАЇВНА
ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ ЛИСЕНКА М.В. ЯК ЖАНРОВА
ДЕТЕРМІНАНТА УКРАЇНСЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ МУЗИКИ

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»

Робота на здобуття ступеня вищої освіти МАГІСТР

Науковий керівник:

НОВАКОВИЧ МИРОСЛАВА ОЛЕКСАНДРІВНА,

професор, доктор мистецтвознавства.

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ

Протокол №

засідання кафедри музичного мистецтва

від _____ 2024 р.

Завідувач кафедри _____

доктор мистецтва Косинець І.І.

ЛУЦЬК - 2024

АНОТАЦІЯ

Гулечко К. Хорова творчість Миколи Лисенка як жанрова детермінанта української романтичної музики. Волинський національний університет імені Лесі Українки. Магістерська робота. Луцьк, 2024.

У магістерській роботі досліджується роль і місце хорової творчості М.Лисенка в історії української музичної культури. Зазначено, що хорова музика належить до провідних жанрів національного музичного канону романтичної доби. Для глибшого усвідомлення її ролі в житті українського народу та в історії становлення національної культури простежено основні етапи становлення хорового співу в Україні від його зародження до початку ХХ століття. Констатовано, що у другій половині ХІХ століття українська культура перебувала під значним впливом народницьких ідей, тому вся увага видатних громадсько-культурних діячів була скерована на акцентування виховної, а не естетичної ролі музичного мистецтва і намаганні за його допомогою об'єднати різні прошарки національного суспільства. Зауважено, що особливого значення у цей час набуває аматорське хорове виконавство, з яким безпосередньо пов'язана композиторська творчість і диригентська діяльність М.Лисенка як основоположника національної композиторської школи. Констатовано, що творча діяльність митця починалася у 1860-х рр. саме з організації хорів і патріотичних виступів з українськими хоровими програмами у Києві. Зазначено, що першим хоровим твором М.Лисенка став «Заповіт» на слова Т.Шевченка, що виявив вектор творчого спрямування композитора у бік хорової музики. У хорових творах Лисенка переважає сфера героїчної образності, прикладом чого є кантати «Б'ють пороги», «Радуйся ниво неполитая» - твори з яскраво вираженою громадянською позицією автора, основи якої були закладені вже у «Заповіті». Наголошено, що всі великі хорові форми у М.Лисенка, а також його хорові поеми є покладені на тексти Шевченкового «Кобзаря».

Ключові слова: музична культура, хорові жанри, творчість М.Лисенка, музичний канон.

ANNOTATION

Hulechko K. Lysenko's choral works as a genre determinant of Ukrainian romantic music. Volyn National University named after Lesya Ukrainka. Master's thesis. Lutsk, 2024.

The master's thesis explores the role and place of Mykola Lysenko's choral creativity in the history of Ukrainian musical culture. It is stated that choral music is one of the leading genres of the national musical canon of the romantic era. To gain a deeper understanding of its role in the life of the Ukrainian people and in the history of the formation of national culture, the main stages of the development of choral singing in Ukraine from its origins to the beginning of the 20th century are traced. It is stated that in the second half of the 19th century, Ukrainian culture was significantly influenced by populist ideas, therefore, all the attention of prominent public and cultural figures was focused on emphasizing the educational, rather than the aesthetic role of musical art, and trying to unite different strata of national society with its help. It is noted that amateur choral performance acquired special significance at that time, which is directly related to the composer's creativity and conducting activities of M. Lysenko as the founder of the national composer's school. It is stated that the artist's creative activity began in the 1860s with the organization of choirs and patriotic performances with Ukrainian choral programs in Kyiv. It is noted that the first choral work by M. Lysenko was "Zapovit" (The Testament) to the words of T. Shevchenko, which revealed the vector of the composer's creative direction towards choral music. In Lysenko's choral works, the sphere of heroic imagery prevails, an example of which is the cantatas "Byut' porogy" (They Beat the Thresholds), "Radujsia nyvo nepolytaya" (Rejoice, Unplowed Field) - works with a pronounced civic position of the author, the foundations of which were laid in

"Zapovit". It is emphasized that all the large choral forms of M. Lysenko, as well as his choral poems, are based on the texts of Shevchenko's "Kobzar".

Keywords: musical culture, choral genres, creativity of M. Lysenko, musical canon.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ I. УКРАЇНСЬКА ХОРОВА МУЗИКА ЯК ВИЗНАЧАЛЬНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ РОМАНТИЧНОЇ ДОБИ.....	10
1.1. Етапи становлення багатоголосного співу в Україні.....	10
1.2. Хорова музика у творчості українських композиторів-романтиків першої половини ХІХ століття.....	17
РОЗДІЛ II. ХОРОВА МУЗИКА М. ЛИСЕНКА ЯК ОСЕРДЯ НАЦІОНАЛЬНОГО РОМАНТИЧНОГО КАНОНУ.....	20
2.1 Творчий шлях М.Лисенка і його діяльність як хорового диригента.....	20
2.2. Хорова музика як основа авторського жанрового канону Лисенка.....	29
2.2.1. Кантати Миколи Лисенка.....	32
2.2.2. Хорова поема «Іван Гус».....	39
ВИСНОВКИ.....	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	47

ВСТУП

Актуальність дослідження. Хорове мистецтво має глибоке коріння в українській культурній традиції, що формувалася століттями і відзначалася багатством музичних форм і жанрів. Одним з найяскравіших представників української хорової музики другої половини XIX – початку XX століття є Микола Віталійович Лисенко. Його творчість відіграла вирішальну роль у становленні музичного професіоналізму в Україні в добу романтизму. Багатопланова творча особистість композитора проявилася у жанрі хорової, вокальної, інструментальної музики, музичному театрі, зокрема опері. Саме у творчості Миколи Лисенка кристалізувався національний жанровий музичний канон, куди увійшли перелічені вище жанри. Видатна заслуга композитора полягає насамперед у тому, що він перший український композитор, який свідомо підійшов до розуміння національного в музичному мистецтві.

Усе своє життя Лисенко працював над формуванням музичного мовлення, яке б втілило характерні ознаки національного мислення та інтонаційності. Тому з повним правом він вважається основоположником національної композиторської школи, яка потужно заявила про себе в європейській музичній культурі останньої третини XIX — початку XX століття. Микола Лисенко став центральною постаттю національної музичної культури романтичної доби, його відправною точкою, адже всі наступні покоління українських композиторів звіряли свою творчість з Лисенком, який став для них високим естетичним каноном.

Микола Лисенко відомий не лише як композитор, а й музичний діяч і педагог, який здійснив значний вплив на розвиток української музичної культури. Це підтверджується його численними хоровими творами, які продовжують звучати на сценах України та за її межами.

Хорове мистецтво Миколи Лисенка вирізняється своєю інноваційністю, глибиною виразності і здатністю відображати національний характер. Завдяки використанню народних мелодій, специфічних ритмічних і гармонічних структур, а також завдяки впровадженню нових форм і жанрових елементів, композитор зміг створити унікальний стиль, який став важливим чинником у становленні української романтичної музики, чим й зумовлюється **актуальність** цього дослідження.

Мета дослідження полягає в аналізі хорової творчості Миколи Віталійовича Лисенка для виявлення її жанрових та стилістичних особливостей.

Поставлена нами мета обумовила виконання наступних **завдань**:

- простежити за етапами становлення хорового співу в Україні від його зародження до початку ХХ століття;
- дослідити, як історичний контекст і соціальні зміни впливали на розвиток хорової музики в Україні;
- простежити творчих шлях Миколи Лисенка як композитора і хорового диригента;
- проаналізувати хорові кантати та поеми М. Лисенка в контексті авторського стилю митця.

Об'єкт дослідження – українська хорова музика як провідний жанр національного музичного канону романтичної доби.

Предмет дослідження – хорові твори Миколи Лисенка в контексті його авторського жанрового канону.

Елементи наукової новизни полягають у розгляді хорової творчості Лисенка крізь призму національного музичного жанрового канону романтичної доби.

Практичне значення. Результати дослідження можуть бути використані в курсах з історії української музики, культурології, в освітніх програмах та навчальних курсах музичних шкіл і університетів.

Апробація результатів дослідження — робота обговорювалася на засіданні кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки.

Основні положення були представлені на ІХ Міжнародній науково-практичній конференції: Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічні аспекти (24-26 травня 2024 року, с. Світязь, Шацького району Волинської області, Україна). Тема: Роль хорової музики у житті й творчості М. Лисенка.

Структура дослідження. Кваліфікаційне дослідження складається з вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Бібліографія налічує 44 найменування. Повний обсяг роботи складає 50 сторінок.

РОЗДІЛ І.

УКРАЇНСЬКА ХОРОВА МУЗИКА ЯК ВИЗНАЧАЛЬНА СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ РОМАНТИЧНОЇ ДОБИ

1.1. Етапи становлення багатоголосного співу в Україні

Багатоголосний спів є важливою складовою музичної культури України, що відображає багатовікову історію та самобутність народу. Цей жанр розвивався протягом століть, поступово набуваючи особливих рис, що стали відмінною ознакою української музики.

Зародження та еволюція хорового мистецтва в Україні протягом багатьох століть відбувалися в складних і часто суперечливих умовах. У зв'язку з цим важливо здійснити культурологічний аналіз розвитку, функціонування та впливів українського хорового мистецтва в контексті історичних подій.

Проблеми історичного становлення українського хорового мистецтва, творчість та діяльність видатних композиторів, які працювали у жанрі хорової музики досліджується у роботах О. Бенч-Шокало [2], Л. Кияновської [20], О. Козаренка [21], І. Корній [24, 25] М. Новакович [35], Л. Пархоменко [15, 16] та багатьох інших дослідників.

Однак, звертаючись до питання розвитку багатоголосного співу в Україні, варто спочатку розглянути етимологію поняття «хор». В енциклопедичних джерелах поняття «хор» (від грецького «*choros*») визначається як колективний учасник давньогрецького спектаклю, що включає групу виконавців (хоревтів), які співають, танцюють і декламують. У сучасному розумінні хор – це співочий колектив (ансамбль), що виконує вокальну музику з інструментальним супроводом або «а капела» [2, с.5].

Дослідники дають визначення хору, як організованому творчому колективу, основним завданням якого є виконавська діяльність та ідейно-художнє й естетичне виховання народу.

Ольга Бенч-Шокало пов'язує виникнення хорového співу у давніх слов'ян із дохристиянським світоглядом та традицією поклоніння богам. Вона зазначає, що традиційний хорový спів у давньослов'янській культурі є своєрідним молитвоспівом, зверненим до Духа Сонця – Хорса, бога громадського ладу. Давні слов'яни виконували молитви Хорсу на священних пагорбах, які колись слугували святилищами. На цих пагорбах прадавні українці палили багаття і справляли купальські обряди на честь Духа Сонця. Саме з цим пов'язане походження назви «хори» – підвищення, де розташовувалися співаки та музиканти [2, с.9]. Це дає підставу стверджувати, *що хорový спів* практикувався в Україні здавна як невід'ємна складова релігійного культу. Йдеться насамперед про річний цикл народнопісенних обрядів, пов'язаних із землеробськими календарними святами. У цих суспільно значущих обрядових піснях виявлялася глибока внутрішня потреба людини зберігати гармонію між душею та природою, а також прагнення до духовної єдності. Кожен учасник хору прагнув до самовдосконалення та реалізації себе в суспільному житті.

Становлення хорového мистецтва в Україні відбувалося одночасно у декількох напрямках. Це, насамперед, фольклорна традиція, зокрема, обрядова її складова, де багатоголосний спів практикувався здавна. Окремо треба відзначити церковне музичне мистецтво, де хорový спів у XVI-XVIII ст. досяг свого найвищого розквіту. Відомо, що Київська Русь прийняла християнство із Візантії (988 р.) у сформованому вигляді у православному варіанті в його ранньовізантійській (палеовізантійській) невменній формі. Культовий спів, його безлінійна невменна (знакова)

фіксація та спосіб створення піснеспівів з допомогою формул-мелодій, було запозичено у повному обсязі.

З плином часу візантійські невми набули на Київській Русі назви крюків та знамен, а формули-мелодії під впливом народно-пісенної творчості перетворилися у найголовнішу ознаку давньоруської церковної музики – поспівку, якої не знала Візантія. Основним видом давньоруського церковного співу став *знаменний розспів*. Це був унісонний чоловічий спів, що вирізнявся строгістю та піднесеністю звучання. Саме тоді почали з'являтися церковні співи, які виконувалися хором. Основою цих співів був одноголосий знаменний розспів, але поступово з'являлися елементи багатоголосся. У перших спробах багатоголосого співу можна виділити так зване диптихоне або диплофонію – коли співали два голоси, один з яких був основним, а інший повторював мелодію, злегка змінюючи її. Такий спів був ще далеким від справжнього багатоголосся, проте став першою сходинкою у його розвитку.

У XVI відбувається формування нового стилю співу, пов'язаного з терміном «строчний спів». Назва «строчний спів» походить від слова «строка» – рядок на письмі. Це був триголос, де середній голос писався червоними невмами і вважався головним. Середній голос мав назву «путь», два крайні голоси нотувалися чорними невмами і відповідно називалися «низ» і «верх». Рух верхнього і нижнього голосів переплітався з головним, утворюючи секундові, кварто-квінтові звучання. Інколи додавався четвертий голос, що мав назву «демество», будучи немовби варіацією чи фігурацією цих трьох голосів [23, с.45].

Гармонія триголосу була досить невпорядкованою й нагадувала перші багатоголосні твори Західної Європи XII-XIII ст. Учасників хору, які виконували окремі партії строчного співу, називали вершниками, путниками, нижниками та демественниками. Залежно від нотування дослідники виділяють два види строчного співу: демественний строчний

спів та стовповий невменний строчний спів. На їх думку, демественний строчний спів є більш давній, а стовповий строчний спів є більш пізній вид багатоголосся, що зазнав західноєвропейського впливу [17, с.38].

У XIV-XVI століттях під впливом західноєвропейської музичної культури в Україні формується партесний багатоголосий хоровий спів, що виконувався без музичного супроводу. Дослідники вважають, що путьовий, демественний та знаменний види релігійного багатоголосся стали ґрунтовною основою для формування нового виду хорової творчості – партесного хорового співу. Цей стиль став провідним у церковній музиці і значно вплинув на подальший розвиток українського багатоголосого співу. Специфіка партесного співу полягала в тому, що кожен голос мав свою власну мелодичну лінію, створюючи гармонійне і багатоголосне звучання.

В. Коротя-Ковальська вважає, що українські митці, беручи до уваги досягнення польської та західноєвропейської технік церковного хорового письма, і своєрідно їх застосовуючи, не відмовлялися від народних традицій (давньоукраїнської монодії, кантів, фольклору). Таким чином, їм вдалося поєднати своє та чуже й створити українську модель церковної музики стилю бароко [2, с.29].

Більшість дослідників, що вивчають українську культуру XVII – початку XVIII ст., доводять, що європейська музика тих часів не має аналогів партесному співу: українські митці, засвоюючи досягнення польської та західноєвропейської техніки церковного хорового письма, синтезуючи їх із національними традиціями (давньоукраїнськими монодіями, кантами, фольклором), створили власну модель церковної музики барокового стилю.

Поширення партесного співу в Україні відбувалося одночасно із запровадженням нової лінійної нотації, що прийшла на зміну старій невменній. Як вказують дослідники, поява «київської квадратної нотації»

пов'язана з декількома гіпотезами. На думку О. Шреєр-Ткаченко та О.Цалай-Якименко, введення п'ятилінійної нотації було безпосередньо пов'язане із появою багатоголосного співу. Тобто, спочатку зазначеною нотацією записувались лише зразки партесного співу, а згодом це поширилось і на монодійні піснеспіви. О. Цалай-Якименко стверджує, що «лінійний нотопис став засобом для освоєння складніших музичних форм, оскільки дозволяв фіксувати звуковисотні та метро-ритмічні параметри в музичному творі, забезпечував акордово-мелодичну злагодженість голосів хору» [42, с. 55].

Першими православними осередками, у яких запроваджувалися нові форми концертного співу, були братства, львівська, віленська, луцька єпархії, в яких вже у 20-30-ті рр. XVII ст. використовувалися партесні піснеспіви. Трохи пізніше нова традиція дійшла до Києва: тут у середині століття нова стилістика набула системності та практичної реалізації у новій музичній писемності («київська квадратна нотація»), творчості й виконавстві. Засвоєння латинських концертних форм партесного співу почалося у Львівській братській школі, відкритій наприкінці XVI ст., яку в уставі було названо «школою для заняття вільними мистецтвами», зокрема музикою.

Як зазначає Ю. Ясиновський, Львівська братська школа стала осередком створення оновленої музичної граматики, позбавленої схоластики й теоретизації, властивих деяким латинським посібникам, а головне, братські школи сприяли освоєнню техніки партесного концертного співу, який поступово став основою українського музичного бароко [42, с.56].

У партесному співі кількість голосів – фактура (тобто наповненість) коливалася від 3 до 12, а часом сягала 16, 24 і навіть 48 голосів. Серед творців партесного співу особливо відомий Микола Дилецький, який став автором першого музичного підручника «Грамматика мусикійського співу»

(1677). Поява підручника свідчила про високий фаховий рівень музичного мистецтва України. Він став першим підручником з теорії музики, композиції, практичним посібником для композиторів, теоретиків та вчителів співу багатьох поколінь.

Третій етап – розквіт багатоголосного співу (XVII-XVIII ст.): у XVII-XVIII століттях багатоголосий спів досягає свого розквіту в Україні. Саме в цей час партесний спів досягає високого рівня розвитку, з'являються визначні композитори, які створюють шедеври української хорової музики. У цей період також формуються такі жанри, як кант і хоровий концерт, які набувають широкої популярності.

Кант – це тричастинний багатоголосий спів, який виконувався без інструментального супроводу. Зародження канта пов'язане з процесом демократизації музично-поетичного мистецтва. У його тематиці, образах, мелодії, ритміці та структурі відбивалися традиції народнопісенної творчості. За змістом канти розподілялися на жартівливо-сатиричні, гумористичні, філософсько-повчальні, релігійні, антиклерикальні та панегіричні. Авторами текстів та мелодій кантів здебільшого були учні шкіл, співаки, студенти, вчителі та регенти хорів. Велику роль у поширенні кантів відіграли мандрівні дяки, що їх репертуар складався з кантів різного змісту. За жанровими ознаками кант — це проста строфічна пісня симетричної будови з чіткою ритмікою, ясною і простою мелодикою. Основна мелодія канту проходить у верхньому голосі, другий супроводжує його в терцію, а партія басу виконує функцію гармонічної основи. Різновидом духовно-моралізаторського ліро-епічного канта були псалми. Кантова мелодика і характер багатоголосся мали певний вплив на розвиток жанру хорового концерту.

Серед авторів, які сприяли розвитку партесного співу в Україні дослідники називають Олексю Лемківського, Кліма Калиновського, Йосипа Загвойського, Василя Пикулинського, Івана Календу.

Проте найбільшого розвитку партесний стиль в Україні досягнув у жанрі хорового концерту. Хоровий концерт передбачав виконання багатоголосих творів хором з участю інструментального ансамблю. Він виник завдяки прагненню композиторів до більшої яскравості, виразності, гармонійної повноти звучання духовної хорової музики.

Хоровий партесний концерт – це розгорнутий одночастинний твір з безперервним музичним розвитком, що складається з кількох епізодів, як стверджує О. Шреєр-Ткаченко [43, с.78].

Тексти партесних концертів записувалися як церковнослов'янською, так і слов'яноноруською мовою, що свідчило про демократизацію церковного православного співу. У концертах музика поступово набувала певної незалежності, перетворюючи храм на місце спілкування з мистецтвом (Н. Герасимова-Персидська). Як справжнє явище національної культури, партесні концерти вражали могутністю і барвистими контрастами. На ранніх етапах композитори М. Дилецький, Давидович, Калачников, інші анонімні автори створювали прості концерти із застосуванням гармонічного багатоголосся.

З XVIII ст. партесний концерт перетворюється у великий віртуозний твір для хору а cappella, де широко застосовувалися хорові ефекти:

- а) порівняння хорових груп, солістів та хору;
- б) поєднання гармонічного і поліфонічного викладу;
- в) розміщення головної мелодійної лінії у партії тенорів, її доповнення верхніми голосами до виникнення тризвуку;
- г) виникнення розвиненої мелодійної лінії у партії басів, що слугувала основою гармонії;
- д) доведення кількості хорових партій до двадцяти чотирьох (у двохорних концертах – до сорока восьми).

Партесні хорові концерти відрізнялися органічною єдністю віршованого тексту і музики, логічною структурою, яка впливала з

сюжетного розвитку. Видатними майстрами українського партесного співу були М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель.

У XIX столітті багатоголосий спів продовжує розвиватися, але відбуваються значні зміни в його формі та змісті. Під впливом романтизму з'являються нові жанри, такі як хоровий романс і народна пісня, які виконувалися багатоголосно. Важливу роль у розвитку багатоголосого співу цього періоду відігравали такі композитори, як Микола Лисенко, Кирило Стеценко та Микола Леонтович.

Четвертий етап. XX століття стало часом значних викликів для багатоголосого співу в Україні. Періоди політичних репресій та заборон національної культури вплинули на розвиток цього жанру. Проте навіть у складних умовах український багатоголосий спів не лише вижив, але й продовжив свій розвиток.

Таким чином багатоголосний спів в Україні пройшов складний і тривалий шлях від своїх витоків у християнських піснеспівах до сучасних хорових композицій. Кожен з етапів його становлення був важливим кроком у розвитку української музичної культури. Сьогодні багатоголосий спів є невід'ємною частиною національної ідентичності, символом духовного багатства та творчої сили українського народу.

1.2. Хорова музика у творчості українських композиторів-романтиків першої половини XIX століття

Активний розвиток хорової виконавської та композиторської творчості пов'язаний з діяльністю Перемишльської співацько-композиторської школи у першій половині XIX століття. Відомо, що у 1828 році в Перемишлі при греко-католицькому кафедральному соборі був заснований хор, діяльність якого сильно вплинула на пробудження національної свідомості українців. Згадана вище школа виховала двох найвидатніших композиторів першої половини XIX століття: Михайла Вербицького та Івана Лаврівського.

Станіслав Людкевич назвав М. Вербицького найвизначнішим послідовником Д. Бортнянського, С. Воробкевич писав про нього як про одного з найкращих синів України [36, с.147].

Треба зазначити, що хорова творчість М. Вербицького є обширною та багатогранною. Він є автором двох літургійних циклів і значної кількості світських хорових творів. Якщо в церковних композиціях Михайло Вербицький наслідував Д. Бортнянського, то його хорова творчість написана у традиціях естетики бідермаєру. Щодо самого розуміння слова «бідермаєр», то його трактують як певний художній стиль, художню ідею в австро-німецькому та західноукраїнському музичному мистецтві першої половини XIX століття. Музичний бідермаєр багато в чому ототожнюється з раннім романтизмом, але на відміну від того ж романтизму він є більш простий, а його основу в музичному мистецтві складають пісні, жанри танцювальної музики, хори.

Мистецтво бідермаєру пов'язане насамперед зі сферою домашнього музикування і діяльністю хорових товариств, які називалися «Лідертафель» (з нім. — пісня за столом). Це були товариські співочі гуртки, що поширювалися містами Австрії та Німеччини та об'єднували музикантів, поетів і композиторів. Михайло Вербицький написав дві збірки хорових творів у традиції Лідертафель, тобто для чоловічого акапельного хорового співу. Якщо проаналізувати усі ці твори, то можна зробити певні висновки, а саме що більшість з них — це пісні пейзажного та ідилічного характеру. Михайло Вербицький оспівує природу, заглиблений у її споглядання. Прикладом можуть бути наступні хорові композиції: «До зорі», «Жаль», «На паророді», «Сльози», «Думка», «Цвітка молить». Можна зауважити, що у хорових композиціях Вербицького переважають типові бідермаєрівські образи — річка, як метафора життя, образ солов'я і зозуленьки, а також квітки, як метафори молодості і скороминучого

кохання. В його хорових мініатюрах також багато меланхолії і суму. Такими є «Вдовець», «Похорони», «Прощання» тощо.

Ще одним представником українських композиторів-романтиків першої половини XIX століття є молодший сучасник Вербицького Іван Лаврівський. Він, як композитор, диригент та священник має у своїй скарбниці 18 хорів. Більша частина його творів збереглася в рукописах та старих збірниках. Особливо цікавим є період з 1851 по 1865 роки, коли композитор активно співпрацював з відомими поетами того часу, такими як Іван Гушалевич та П. Леонтович, М. Устиянович.

Іван Лаврівський майстерно поєднував у своїх творах українські народні мелодії з елементами міського романсу. Його хори відзначаються глибоким ліризмом та емоційністю. Особливо вдалими є твори, присвячені темі розлуки з батьківщиною: «В далекий край відходжу», «Сумно, марно по долині», «Піснь прощальна», «Ген, ген, далеко», «Я в чужині загигаю». Однією з найвідоміших робіт Лаврівського є хор "До зорі". Цей твір, написаний на слова Івана Гушалевича, є одним із найкращих зразків української хорової музики того часу. Композитор вдало передав у музиці ніжні почуття кохання та туги.

Іван Лаврівський також писав жваві та веселі хори, які відображали побут і звичаї українського народу. Відомі в його доробку такі твори «Заспівай ми, соловію», «Річенька».

Як один із провідних представників перемишльської музичної школи, Іван Лаврівський зробив значний внесок у розвиток української музики. Він був одним із перших українських композиторів, який створив оригінальні хорові твори на високому професійному рівні. Його твори, в яких органічно поєдналися місцеві традиції та європейські впливи, стали важливим етапом у становленні національної композиторської школи.

РОЗДІЛ II.

ХОРОВА МУЗИКА М. ЛИСЕНКА ЯК ОСЕРДЯ НАЦІОНАЛЬНОГО РОМАНТИЧНОГО КАНОНУ

2.1 Творчий шлях Миколи Лисенка і його діяльність як хорового диригента.

Формування творчої постаті Миколи Лисенка, одного з найвидатнішого українського композитора XIX століття, було обумовлене цілою низкою факторів, серед яких ключову роль відігравали культурно-історичні обставини, особисті мотивації, вплив західноєвропейської музики та української народної творчості.

Микола Віталійович Лисенко народився 22 березня 1842 року у селі Гриньки Полтавської губернії. Батько композитора Віталій Романович — полковник Орденського кірасирського полку, з родини дворянина. Мати Миколи Віталійовича Лисенка — Ольга Єреміївна — походила із полтавського поміщицького роду Луценків. Отримала чудове, аристократичне виховання у інституті шляхетних дівчат у Петербурзі, яке прагнула виховати і в свого сина Миколи.

Живучи у селі, малий Микола познайомився з народними піснями і обрядами, які вабили його більше ніж манери та аристократична манірність. Саме там, серед дівочих співів у його серці зароджувалась любов до рідної пісні, мови та мистецтва народу.

З п'яти років Лисенко регулярно почав займатися музикою і проявив чималі музичні здібності, завдячуючи матері, яка вчасно виявила музичний талант майбутнього композитора і розвинула його. Швидко розвинувся тонкий художній смак і технічний апарат Лисенка. Нерідко простоюючи біля роялю цілі години він підбирав різні народні пісні та мелодії, котрі він

так часто слухав перебуваючи в Гриньках або в Жовнині. Військова музика та мандрівні чеські оркестри також мали певний вплив на розвиток і формування музичних смаків Миколи Лисенка.

Музична пам'ять, технічна легкість та художній смак вражав всіх дорослих, коли Микола виконував складні для його віку фортепіанні п'єси. Всупереч життєвим обставинам та навчанні у пансіонаті, Лисенко ніколи не поривав з музикою, адже вона займала не останнє місце в його житті. Саме в роки перебування в пансіоні Гедуена у Києві з'являються перші творчі спроби юного музиканта. Це була полька для фортепіано, яку згодом батько Лисенка надрукував у Києві до дня його народження. В ній уже відчувався вплив народної мелодики.

Особливий вплив на Миколу мав Олександр Захарович Лисенко - рідний дядько Михайла Старицького по матері. Сім'я виявляла інтерес до народної культури, найбільше до українських пісень. Олександр Захарович мав хороший голос, задушевно виконував народні пісні та дуже вдало - улюблені ним історичні пісні та думи. Він прищеплював Миколі любов до простого знедоленого люду, до його мови і пісні, до його побуту.

Перше знайомство з «Кобзарем», яке відбулося в домі Андрія Романовича Лисенка — брата Віталія Романовича особливо сильно вплинуло на Миколу Лисенка та його ставлення до своїх творчих спроб. Твори Шевченка дозволили побачити два світи: перший — це панські покої, гості, бенкети і обіди, гувернантки та вчителі- іноземці, другий — справжнє народне життя — покріпачене селянство, яке нещадно експлуатувалося панамі та жорстоко каралося. Він черпав натхнення з народної музики, використовуючи народні мелодії як основу для своїх імпровізацій, створював фортепіанний супровід до улюблених пісень і, надихаючись троїстою музикою, писав композиції у формах традиційних українських

танців, зокрема козачків. Молодий Микола Лисенко тягнувся до народу, народної творчості, мови та музики.

Перше визнання юний Микола Лисенко отримав у Харкові ще під час навчання у гімназії. Так на одному з музичних вечорів у домі губернатора Голіцина він отримав у подарунок від аристократки дорогоцінну брошку як вияв подяки за талановиту гру на фортепіано. Вже згодом, навчаючись у Київському університеті, Лисенко продав цю брошку на аукціоні в підтримку малозабезпечених студентів.

У 1859 році Микола Віталійович вступив на природничий факультет Харківського університету. З огляду на соціально-економічні та політичні зміни, які відбувалися в країні, вибір даного факультету Миколою Лисенком є логічним і обґрунтованим рішенням. Через рік родина Лисенків переїхала до Києва у зв'язку з матеріальними труднощами і Микола разом з Михайлом Старицьким перевелися до Київського університету. Цей навчальний заклад був значно перспективнішим, де з самого початку зародилися і розвивалися революційно-демократичні тенденції, спираючись на студентську молодь. У своїх спогадах про батька Остап Миколайович Лисенко писав: «...В університеті Микола Віталійович не тільки змужнів духовно, не лише визначив остаточно свій шлях народного співця, але й знайшов тут, серед демократично настроєних студентів вірних друзі-побратимів, які чимало зробили для пробудження громадського життя, для розвитку української культури» [28, с.28].

Студенти університету зробили один з перших значущих внесків в історію розвитку українського театрального мистецтва, створивши аматорський драматичний гурток. Вони знайомили публіку з видатними п'єсами класичної драматургії та з творами представників російського реалізму. На Шевченкові роковини 26 лютого 1864 року силами студентів було поставлено «Наталку Полтавку», виконувались два дивертисменти — «Чумацький табір» та «Вулиця». У програмі також були хоріві пісні, які

очевидно виконувались у його власній художній обробці. Молодий диригент Микола Лисенко представив у програмі хорові твори у власній обробці.

На цей час також припадає спільна праця з Михайлом Старицьким — написання опери за мотивами п'єси О. Стороженка «Гаркуша». Музику komponував М. Лисенко, а лібрето опери написав М. Старицький. Опера залишилась незакінченою, але засвідчила те, що дуже важлива риса творчості Лисенка — опора на український музичний фольклор.

Лисенко старанно вивчає життя і творчість українського народу, працює над розвитком і збагаченням української мови. Діяльність Лисенка протягом навчання розвивалась під безпосереднім впливом творів Шевченка. В цей час він брав активну участь в організації концертів, поширенні народної освіти, у розвитку науки та мистецтва. Тоді ж композитор розпочав збирати, записувати та гармонізувати українські народні пісні. Паралельно з фольклористичною та музично-творчою роботою Лисенко продовжив розвивати свою діяльність як хоровий диригент.

Концерти, які організував Микола Лисенко разом із студентським хором мали великий успіх серед слухачів, бо композитор дуже вдало підбирав репертуар, який переважно складався з народних пісень, записаних і аранжованих для хору самим Лисенком та досягав високої якості звучання ансамблю.

Закінчивши у 1864 році та захистивши дисертацію через рік композитор далі продовжував працювати над фольклорними записами та глибше вивчати специфіку виконання українських пісень. За час перебування на посаді мирового посередника Лисенко заощаджував кошти, адже його вабила консерваторія. У 1867 році перебуваючи у рідних в Жовнині композитор остаточно вирішив здобути вищу музичну освіту.

Вибір став на Лейпцігській консерваторії, яка тоді була однією з кращих у Європі. Протягом навчання показав себе блискуче та поклав початок збиранню, вивченню та художньому опрацюванню українського музичного фольклору, опублікувавши свій перший збірник українських народних пісень.

У 1872 році у Києві було засноване аматорське хорове товариство, що пропагувало виконання народної пісні. З самого заснування товариство почало пропагувати хорову культуру на Україні, але після від'їзду Лисенка до Петербурга спільнота занепала і перестала сама існувати. Повернувшись до Києва у 1876 році Микола Віталійович змушений був розпочати все спочатку. Він зрозумів, що саме з допомогою хору зможе продовжити і боротьбу за народну пісню та за права української музичної культури. До нього в Україні не існувало жодного професіонального хорового колективу, за винятком церковних хорів. Лисенко, як хоровий диригент був не менш обдарований як піаніст, адже мав унікальні музичні здібності та диригентську майстерність. Цікаво, бо для того чи іншого концерту або подорожі він набирав спеціально хор. Хористи вивчали всю програму на слух і саме завдяки Лисенку вони могли виконувати досить складну програму на високому мистецькому рівні.

Хор Лисенка — це місце, де розквітає хорова культура та пісня для того, щоб показати світові скарби народної душі. Саме з цим музичним інструментом композитор розширив свою діяльність до масштабів цілої України, оскільки до 1893 року хор виступав лише в межах Києва. Протягом різдвяних канікул він виїхав у свою першу подорож по Україні. Через перешкоди царського уряду та складність з фінансовими ресурсами такі подорожі відбувались не часто. Наступна відбулася аж через чотири роки. Слід відзначити, що виступи Лисенкового хору прослухала велика кількість робітників та селян. Програми концертів переважно склалися з творів самого Лисенка. Він виконував народні пісні у власних

аранжуваннях, хорові твори на тексти Т. Шевченка, часто й сам виступав як піаніст.

Цікаві спогади про студентські роки Миколи Лисенка залишила Ольга Драгоманова-Косач. Письменниця згадує своє перше знайомство з композитором, і те велике враження, яке справив на неї хор під орудою Лисенка. «Одного дня, перед вечером, прийшов у пансіон той же мій брат Михайло, київський студент, і взяв мене в гості до моєї хрещеної мами, пані Кучинської. Дорогою мій брат сказав мені, що перше він поведе мене на концерт — і старався пояснити мені, що то воно таке. Моє завітання на концерт було разом з тим, кажу, й першим завітанням до театру <...> Дивлячись на театральну запону, я зовсім не думала, що вона намальована, а вважала справжніми і ті високі квітки, й червоні канапи по боках (що чогось були намальовані на запоні). Аж ось канапи й квітки почали скручуватись, і все пішло вгору, а на високому помості з'явився цілий гурт людей. Дивні то були для мене люди! Се вже було на якійсь картині... Люди були в козацькій одежі, в жупанах. Перед ними став молодий козак — теж у такій одежі. Аж ось козак махнув рукою — і один з гурту заспівав, ніжно, чуло:

«Ой пуцу я кониченька в саду,

А сам піду к неньці на пораду...»

Тут козак у жупані знов махнув рукою, і всі підхопили:

«Ненька ж моя по садочку ходить,

За поводи кониченька водить...»

Скільки раз чула я потім ту пісню! І часто пригадувалось мені, яке величне враження зробили тоді дальші слова, підхоплені хором:

«Військо йде, короговки мають,

Попереду музиченьки грають!...»

Ціла картина вставала в очах! По скінченій пісні всі присутні заплескали в долоні — і плескали довго, гучно, а козак, що махав рукою, тепер уклонявся присутнім. Сей козак-дирижор і був Микола Лисенко» [40, с.51]

Про величезне потрясіння від побаченого та почутого Ольга Драгоманова-Косач напише: «Як у чарівному сні, верталася я з того концерту чи артистичного вечера, і довго вчувалися мені то скорботні, то веселі відгуки його... Говорю ширше про цей концерт не через те тільки, що <...> коли такий український концерт міг зробити таке міцне враження на якогось несвідомого підлітка, то як могло підіймати духа те свого роду національне свято людям свідомим, з розбудженим, гарячим почуттям!» [33, с.51]

Диригування, як стверджує І. Бермес, стало тією сферою музичною діяльності, тією «гранню заломлення таланту, котра доповнила складові діяльнісного універсалізму майстра» [3, с.300]. На думку дослідниці, диригентська практика збагатила уяву Лисенка-композитора, оскільки його хорова творчість відбивала потреби і запити тієї аудиторії, на яку твори були розраховані. Про Лисенка-диригента є досить великий обсяг наукових розвідок: статті О. Берегової, А. Мартинюка, В. Лисенка, М. Грінченка, Л. Архімович, М. Гордійчука та інших.

У диригентсько-хоровій практиці Лисенка дослідники виділяють три періоди. Перший пов'язаний з навчанням у Київському університеті і хронологічно датується 1861-1865 роками. Саме в цей час відбулися його перші диригентські спроби. Продовження диригентської діяльності відбулося після повернення з Лейпцига, де композитор навчався у консерваторії. Цей період 1871-1874 років пов'язаний з Київським відділенням Російського музичного товариства, а також з «Гуртком любителів співу».

Наступний період почався у Петербурзі в 1874 році, коли Лисенко заснував український хор «при музичному відділі педагогічного музею» з

метою проведення «слов'янсько-етнографічних концертів». Останній, найдовший період (1876-1912), пов'язаний з діяльністю Лисенкового мандрівного хору, який налічував близько 70 чоловік, і здійснив чотири хорові подорожі, щоразу з новим оновленим складом.

Насамперед розглянемо ранній етап хорової діяльності композитора, який пов'язаний з київською «Громадою», що складалася зі згуртованих любов'ю до України студентів і професорів університету. Українські народовці, а саме так називався цей рух, брали активну участь у різних заходах: організовували недільні школи для селян, збирали фольклор і матеріали до словника української мови, організовували численні зібрання тощо.

Як у своїх спогадах писали Ольга Драгоманова-Косач та Михайло Старицький, всюди де з'являвся Лисенко, «Зараз же створювався хор, яким він і диригував» [40, с.302]. Письменниця зазначає, що учасники студентського хору не працювали на постійній основі, але Лисенкові вдалося поєднати ту розпорошену масу в єдине ціле — національний український хор. Перший виступ колективу відбувся у 1861 році на українському концерті, де хор виконав під орудою Лисенка низку українських пісень. Згодом кількість хористів почала зростати, а їхні концерти відбувалися у Біржовій залі, залі «Благородного зібрання», і навіть у оперному театрі. У 1860-х роках у Києві започатковуються музично-літературні вечори, у яких активну участь брав хор Лисенка, виконуючи народні пісні, що згодом склали основу перших Лисенкових збірок українських народних пісень, виданих коштом Петра Косача у Лейпцигу. У 1864 році у Києві відбувся Шевченківський концерт, на якому хором і оркестром керував Микола Лисенко.

Свою диригентську діяльність композитор продовжив після повернення з Лейпцига і поїздки до Петербурга у 1874 році, де він організував

концерти у «Соляному містечку». Про ці події написав спогади художник Опанас Сластьон, що у 1870-х роках навчався у петербурзькій Академії мистецтв, назвавши їх дивом, досі не баченим у Петербурзі. Як зазначила М. Новакович, композитор, незважаючи на очевидну українську програму цих концертів, був змушений називати їх слов'янськими [37, с.9]. Ба більше, він починав виступи хоровими обробками російських, а також моравських народних пісень. Це було зумовлено тогочасною російською цензурою, яка за відсутності у програмі російської музики, не дала б дозволу на їх проведення. Про це композитор згодом написав в одному з листів до Михайла Драгоманова, пригадавши сам процес підготовки до концертів. Його звернення до моравського фольклору також було продиктоване цензурою, яка, на думку М. Лисенка, була лояльною до чехів та моравів. «Чехи та Морави за всіх слов'ян нам послугують, бо на їх нема утиску від восточного уряду, нема теж призри (підозри), і тими браттями чехами ми кожную дірку затуляємо, аби де ино трапилось»[с.89].

Відомо також, що на початку 1875 року у Петербурзі Лисенко провів низку благодійних концертів для незаможних студентів медико-хірургічної академії. В їх програмі були українські народні пісні в аранжуванні композитора: «Ой пуцу я кониченька», «Гей не дивуйте, добрії люди», «Не топила, не варила». У Петербурзі Лисенко організував також українські вечори, про один з яких дав інформацію часопис «Петербургский листок». У програмі концерту був виступ бандуриста Остапа Вересая і хору у складі 25 молодих любителів під керуванням Лисенка [].

Але найбільш плідним, як зазначає І. Бермес, був третій період діяльності Лисенка-диригента, коли він мав вже великий досвід роботи з хором і виробив свої власні методи діяльності [3]. Кількість хористів налічувала близько 70 чоловік, а його учасники всі були свідомими українцями, як згодом написала О. Пчілка у біографії Лисенка. Саме з цим хором композитор вивчив свою поему «Іван Гус», яка вперше була

виконана на ювілеї Михайла Старицького. Про свої амбітні плани Лисенко розповідав друзям, а вони полягали у тому, що слухачі ознайомились з репертуаром виключно українських народних пісень. З цією метою хор мав виступити у якомога більшому числі великих і малих міст України.

Упродовж десяти років (1893, 1897, 1899, 1902) Лисенко здійснив чотири хорові подорожі Київщиною, Катеринославщиною, Полтавщиною, Волиню. Серед його помічників числилися такі відомі диригенти як К. Стеценко, Я. Яциневич, О. Кошиць.

Саме завдяки такому багатому інструменту як хоровий колектив Микола Лисенко вніс цінний вклад у розвиток української культури та піднесенні свідомості народних мас. Він зберіг життя українського хорового мистецтва, розвинув та популяризував серед народу. Синтезуючи український фольклор, європейські музичні традиції та патріотичні ідеї, Микола Лисенко створив неповторний стиль, який зробив його визначним композитором європейського рівня.

2.2. Хорова музика як основа авторського жанрового канону М.Лисенка

Друга половина XIX ст. в історії української музичної культури тісно пов'язана з активізацією хорового виконавського руху, що стимулювало написання значної кількості хорових композицій. Україна, як і Швейцарія, Англія, Латвія, Естонія, Фінляндія належала у XIX столітті до так званих хорових країн, оскільки хорова музика відігравала тут величезну суспільну функцію. Як зазначила Л. Пархоменко, хорова музика «належала до тих чинників, що допомагали прогресивній громадськості протидіяти політичному курсові урядової верхівки на спольщення чи зросійщення українського населення, надто ж його інтелігенції, вона сприяла консолідації демократичних сил суспільства, лишалася патріотично

виховним засобом у сфері шкільництва і важливим каналом спілкування з найширшими масами населення» [17, с. 99].

Відомо, що творча діяльність Лисенка як музиканта починалася саме з організації хорів і патріотичних виступів з українськими програмами у Києві. І це було в той час коли вже функціонувала дія Валуєвського циркуляру із заборною української мови у публічному спілкуванні. Особливої важливості, починаючи з 1862 року набуває традиція вшанування роковин смерті Тараса Шевченка, який став «серцевиною українського самоототожнення української духовності» [36, с.299].

Особливо активно ці літературно- музичні вечори відзначалися у Галичині з метою скріплення і піднесення національного духу. Фактично, вони перетворилися на урочисті концерти зі вступним словом про поета. Важливим є той факт, що у цих концертах завжди звучала хорова музика, зокрема, хорові композиції Миколи Лисенка. Так, на ювілейному вечорі у Львові у 1868 році вперше був виконаний «Заповіт» М. Лисенка для хору, що вирізнявся багатством нової інтонаційності, що синтезувала елементи козацьких і ліричних пісень, дум і західноєвропейської мелодики. Фактично це було перше звернення композитора до творчості Шевченка, що у майбутньому втілилося у його знаменитий цикл «Музика до Кобзаря».

У другій половині XIX століття в українській культурі формується народницький канон і формується поняття української національної ідеї, яка покликана витворити із загальної етнічної маси українського народу націю, культурний організм, який би був здатний швидко засвоїти надбання світової духовної та культурної спадщини. Провідні тогочасні діячі української культури вбачали подальший розвиток мистецтва і літератури саме в акцентуванні його виховної, а не естетичної ролі, у прагненні об'єднати різні прошарки національного суспільства. Народництво як ідеологія культури, встановило певну ієрархію, у якій композитор чи

письменник підпорядковував свою творчу свободу, свій внутрішній світ — національному обов'язкові. Так, в одному з листів до Ф. Колесси Лисенко писав: «не моє особисте я мені любе в моїх роботах, бо я освічений чоловік і перейнятий глибоко ідеєю добра до моєї вітчизни, роблю і працюю на користь їй» [37, с.8].

Щодо самого поняття «канону», то його основою є взірцевість, авторитетність. Як стверджує М. Новакович, в античну добу слово канон використовувалося тоді, коли йшлося про авторитетні постаті або окремі зразкові твори. В українській культурі канонічними, починаючи з другої половини XIX століття стали жанри вокально-хорової музики, бо національна ідея найповніше виражає себе через слово [36, с.9]. Саме це і пояснює той факт, що Лисенко який закінчив Лейпцігську консерваторію по класу фортепіано і був блискучим піаністом, вибрав саме хорову музику за провідний жанр у своїй творчості. Тому для Лисенка його музична діяльність була як форма служіння нації та національній ідеї. Композитор прагнув прищепити українській музичній культурі високі естетичні норми, незважаючи на те, що в одну з листів до І. Франка він писав: «Знаєте, от який я запеклий, фанатичний можу сказати, народовець» [36, с.142].

При цьому композитор апелював до високих європейських культурних цінностей і прагнув підняти свої власні музичні твори до високого мистецького рівня розуміючи, що народність як етнографічність сама по собі в мистецтві існувати не може.

Треба зазначити, що свою оригінальну хорову творчість М.Лисенко розпочав із «Заповіту» на слова Т.Шевченка. Твір був замовлений композиторові у 1868 році визначним галицьким громадським діячем, літературознавцем та політиком О.Барвінським для ювілейного вечора з нагоди роковин смерті великого поета. Саме із «Заповіту» почалося знайомство із творчістю Лисенка в Галичині і зав'язалися міцні культурні зв'язки між західною та Східною Україною.

Сам твір Лисенка не став популярним через певні обставини, що полягали насамперед у переслідуванні українського слова в російській імперії, але він розпочав його серію «Музики до Кобзаря» і став етапним у творчості самого композитора, а також «відправним пунктом» в історії національної композиторської школи романтичної доби.

Як зазначила О.Цалай-Якименко, висока форма і гармонійність образів у Т.Шевченка вимагала такої ж гармонійної взаємодії виразових засобів у музичному творі на цей текст [42, с.127]. Тому аналіз цього твору допомагає виявити шлях формування Лисенкового творчого стилю і принципи відображення національного в музиці. Підготовкою до написання зазначеного хорового твору було опрацювання композитором значної кількості народних пісень, що сприяло виробленню його авторського композиторського стилю.

Твір написаний у формі, побудованій на основі куплетних структур, для тенора та чоловічого хору у супроводі фортепіано. Композитор спирається на інтонації народних ліричних пісень, козацьких похідних, дум та західноєвропейської мелодики. «Заповіт» вказує на характер творчого спрямування Лисенка у хоровому жанрі саме в бік героїки, прикладом чого є кантати «Б'ють пороги», «Радуйся ниво неполитая», хор «Вічний революціонер» - тобто ті твори, у яких можна спостерегти яскраво виражену громадянську позицію автора, основи якої були закладені вже у «Заповіті».

2.2.1. Кантати Миколи Лисенка

Як зазначила А. Терещенко у другій половині XIX століття в українській музиці особливої ваги набуває жанр вокально-інструментальної кантати. Одним з перших до неї звернувся Михайло Вербицький, поклавши на музику «Заповіт» Тараса Шевченка.

Але найбільш яскраво жанр кантата реалізувався саме у творчості Миколи Лисенка. Цьому сприяло звернення до творчості Шевченка, оскільки визвольні ідеї його поезії вимагали від композитора значно більших форм, ніж проста хорова мініатюра. Тому у творчості Лисенка ми бачимо різноманітність хорових форм, а це — хорова поема, хорова сцена, кантата-поема. Всі кантати Лисенка, а також його хорові поеми є покладені на тексти Кобзаря.

Стимулом до написання кантати «Б'ють пороги» (1878) стала подорож Лисенка до Катеринослава Дніпром. В одному з листів до дружини він пише, що «попливли дубом на пороги» [1, с.111]. Як зазначає Лідія Архімович, «сповнена могутньої краси, грізна картина дніпровських порогів стимулювала до написання кантати, а живі враження допомогли йому втілити в музиці величну поезію Шевченка «До Основ'яненка», якій властиві мотиви народної героїки, романтична піднесеність, величні і барвисті картини природи» [1, с.112]. Не випадково перший епізод кантати має всі ознаки зображальності, оскільки в оркестровому вступі композитор передає засобами висхідних фігур в унісонному русі, та низькому регістрі бурхливий біг Дніпрових вод:

Приклад 2.1

5 Bassi *mf*
Б'ють по - -

8 - ро - - - ги; мі - - сяць ско - - - дить,

На фоні оркестрового супроводу в унісонному звучанні у високому регістрі вступають басы з величною, епічною темою у неспішному русі з акцентуванням і зупинці на кожному складі. Фактично, перший розділ кантати змальовує образ Дніпра, з яким асоціюється український народ. Тут переважає героїка, певна ілюстративність, і як вже було зазначено спорідненість з народним музичним епосом.

Другий епізод кантати є різко контастним стосовно першого. Центральним тут є соло тенора «Чайка скиглить, літаючи», драматичне, схвильоване, і неспокійне за своїм характером. Партія тенора дуже наспівна, лірична, нагадує характерні українські пісні — романси. Підтвердженням цьому є оркестровий супровід з арпеджіо у флейт, що імітує гру на кобзі:

Приклад 2.2

39 Tenore solo *cresc.*

Чай - ка скиг - лить лі - та - ю - чи,

Однак у момент, коли Шевченко робить заклик до народу, щоб боронили свій край в музиці з'являються образи мужньої сили і чути бурхливе ревіння хвиль Дніпра. В цей момент в хоровій партії з'являється тема з першого розділу кантати. Як зазначила А. Терещенко, соло тенора складається з двох тематичних утворень, з яких друге творить образ, що навіває спогади про давню історію України.

В середній частині кантати переважають сольні фрагменти, спочатку соло баса, далі баритона, тенора і знову баритона. Увесь драматургічний розвиток кантати веде до її ліричної кульмінації, якою є друге соло

баритона. Воно звучить у високому регістрі, що додає йому особливої напруженості. Це підкреслюється поєднанням різних ладів, а також змінами метроритму:

Приклад 2.3

163 *L'istesso tempo*
Baritono solo
O - бід - - ра - на, си - ро - - - то - ю

Viol.
leggiero

165
по - над Дніп - ром пла - - че;

dimin. pp

І останній епізод кантати звучить велично і піднесено. Звертає на себе увагу чіткий акордовий виклад початкового двотакту на словах «Наша слава, наша пісня не вмере, не загине» з акцентуванням кожного складу, повільними тривалостями. Особливу увагу слід звернути на форму кантати, оскільки вона написана у вигляді поеми наскрізної будови. Саме цей тип форми буде характерний і для наступної кантати Лисенка «На вічну пам'ять Котляревському» (1895). Обидві кантати мають багато спільних рис, на що звертають увагу дослідники творчості Лисенка. Йдеться про наскрізність, коли епізоди твору об'єднані спільним задумом і однією спільною драматургічною лінією розвитку.

Слід відзначити в якості об'єднуючого фактору опору на народнопісенні жанри, і як результат цього, використання діатонічних

ладів і ладової змінності. Як зазначила А. Терещенко, окрім національного начала, композитор використовує також поспівки з відомих тогочасних пісень-гімнів з їх пунктирним ритмом, кварто-квінтовими інтонаціями, маршовістю, фанфарних ходах по тризвуку. На думку дослідниці, ці елементи присутні також в народних піснях героїчного характеру, прикладом чого є відома козацька пісня «Гей, не дивуйте» [17, с.295].

Початок кантати написаний у формі діалогу двох солістів — тенора і баритона. Він відзначається дещо елегійним характером, що добре видно в самій темі з її висхідним ходом на терцію і наступним низхідним заповненням з подальшим секвенційним рухом. Цей фрагмент носить елегійний характер, оскільки поет згадує Котляревського, якого втратила українська культура:

Приклад 2.4

Сон-це грі - е, ві-тер ві - е з по-ля на до -

У кантаті є багато зображальності. Так на словах «Луна гуляє» композитор відтворює її ефект. Так один і той самий мотив по черзі передається від однієї партії голосів до іншої. Другий епізод кантати — це мішаний хор. Акордовий виклад, пунктирний рух з акцентами на другій долі такту створює враження величної ходи. Це підкреслюється повільним

темпом, загальним героїчним колоритом з крешендуочими висхідними інтонаціями тощо. Ця образність продовжується і у фіналі кантати, яка звучить як величний гімн. Композитор використовує тут також інтонації український кантів прославною характеру:

Приклад 2.5

39 **Andante maestoso**

Музичний приклад 2.5 показує фрагмент з трьох голосів (сопрано, альт, тенор) та фортепіано. Темпозначення: **Andante maestoso**. Ритм: 3/4. Текст пісні: *Бу-деш-бать - ку па-ну-ва-ти, по-ки жи-вуть лю-ди; Бу-деш-бать - ку па-ну-ва-ти, по-ки жи-вуть лю-ди;*

Дослідники зазначають, що кантата «На вічну пам'ять Котляревському» менш динамічна за розвитком музичних думок ніж попередня «Б'ють пороги». Меншу роль також в ній відіграє оркестр, але вона також належить до одного з кращих творів хорової музики в українській музичній культурі XIX століття.

Кантата «Радуйся, ниво неполитая» Миколи Лисенка єдиний у його творчості твір, написаний у жанрі класичної багаточастинної кантати. Тому варто зупинитися на специфіці самого жанру кантати, яка успадкувала від європейської оперної музики оркестрову увертюру, номерну структуру, чергування сольних хорових та оркестрових епізодів. Відомо також, що рання західноєвропейська кантата існувала у двох різновидах. Перший

різновид, як вже зазначено вище, відчув на собі вплив італійського оперного театру, то другий вид кантати спирався на німецький протестантський хорал. Сам термін кантата вперше був використаний італійським композитором А. Гранді у збірці «Кантати та арії для сольного голосу» (1620). Кантата існувала у духовному та світському різновидах. Італійські кантати зазвичай були світськими жанрами, натомість духовні кантати переважають у творчості німецьких композиторів барокової доби.

Кантата «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка складеться з п'яти частин. Перший великий хор «Радуйся, ниво неполитая», за своїм звучанням нагадує прославні українські канти. Це добре видно на самому типі мелодики, яка будується за принципом колового руху навколо опорних першого та п'ятого ступенів ладу:

Приклад 2.6

5 Soprani
4 T
Altі
Tenori
Bassi

Ра-дуй-ся! Ра-дуй-ся ни-во, ни-во не-по-ли-та-я, ра-дуй-ся!
Ра-дуй-ся! Ра-дуй-ся ни-во, ни-во не-по-ли-та-я, ра-дуй-ся!
Ра-дуй-ся! Ра-дуй-ся ни-во, ни-во не-по-ли-та-я, ра-дуй-ся!
Ра-дуй-ся! Ра-дуй-ся ни-во, ни-во не-по-ли-та-я, ра-дуй-ся!

Натомість друга частина кантати, «І процвітеш, позеленієш» — це кuartет солістів. Музика цієї частини звертає на себе увагу своєю ліричністю, м'якістю, мелодичістю. Сама мелодика нагадує аріозно-оперний стиль італійської музики. Мелодія викладається у прозорому звучанні людських голосів на фоні елегантного супроводу оркестру. Третій розділ кантати «І спочинуть невольничі утомлені руки» — це соло сопрано з жіночим хором. Як і попередня, ця частина також має ліричний характер,

але більш позначена рисами драматизму. Ця частина також викликає алузії до кантат Й.С. Баха з його знаменитими жіночими соло:

Приклад 2.7

9 Soprano solo

8 т *cresc.*
І спо-чи-нуть не-воль-ни-чі у-том-ле-ні ру-ки, і ко-лі-на

14 *f espress.*
од-по-чи-нуть, кай-да-на-ми ку-ті! Ра-дуй-те-ся, вбо-го-ду-хі,

19
не ля-кай-те-сь ди-ва,- се бог су-дить, ви-зво-ля-є дов-го-тер-пе-

24 *sempre f*
-ли-вих вас, у-бо-гих. І воз-да-є зло-ді-ям за зла-я!

29 Soprani *in poco cresc.*
І спо-чи-нуть у-том-ле-ні ру-ки, і ко-лі-на

Alti *in poco cresc.*
І спо-чи-нуть не-воль-ни-чі у-том-ле-ні ру-ки, і ко-лі-на

24

Кульмінацією кантати є четверта частина «Тоді, як, Господи, святая на землю правда прилетить», написана для соліста у супроводі хору. Цей розділ відзначається особливим драматизмом, а в партії соліста можна зауважити впливи театрального-патетичного стилю.

Фінал кантати, «Оживуть степи, озера», написаний для хору. Це є fuga, що повністю відповідає традиціям цього жанру, починаючи з доби бароко.

2.2.2. Хорова поема «Іван Гус»

Як зазначила Л. Пархоменко, хорова поема «Іван Гус» М. Лисенка за своєю композицією є близькою до жанру кантати. [17, с.139]. В основі твору лежить фрагмент з твору Шевченка «Єретик». Поема написана у

1881 році до відзначення 20-річчя з дня смерті письменника. Вона призначена для чоловічого хору, соліста (баритон) і симфонічного оркестру, в ній переважає наскрізність розвитку. Композитор спирається на особливості кантатної форми, поєднуючи індивідуальне, втілене в образі героя, та колективне, втілене в образі народу. Ідея протесту і нескореності започатковується вже у оркестровому вступі, де трагічний образ народу виступає контрастом до героїки. Фактично, паралельно ідуть дві лінії, з яких одна, викладена у низькому регістрі, має всі ознаки героїчної образності, з переважанням висхідних квартових інтонацій, з широким діапазоном мелодії, чітким пунктирним маршовим ритмом. Другий інтонаційний комплекс переважно низхідного руху з відсутністю ритмічних пунктирних фігур, викликає алюзії до трагічних риторичних фігур, зокрема фігури *katabasis*, з якою у європейській культурі пов'язана семантика страждання і смерті:

Приклад 2.8



Як зазначила Л. Архімович, композитор використовує тут елементи зображальності, на що вказує октава соль дієз, що звучить безперервно упродовж 17 тактів, сприймаючись як далекий похоронний дзвін. Натомість йому відповідає інший дзвін, який вчувається у громоподібних ударах у нижніх голосах. На думку дослідниці, «папські ченці готують

страшні тортури великому борцеві Івану Гусу за його правдиве слово, за його сміливий виступ на захист свого народу» [1, с.175].

Перша репліка хору з'являється на словах «Кругом неправда і неволя» у своєму трагічному звучанні. Однак далі вона набуває героїчних рис і приводить до першої кульмінації твору на словах «А на апостольським престолі чернець годований сидить». Її ознакою є tutti хору і оркестру:

Приклад 2.9

The musical score is for a voice and piano piece. It is written in G major and 4/4 time. The vocal line is in the upper register, and the piano accompaniment is in the lower register. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line with lyrics 'на а_по_стольським пре_сто_лі' and 'чер_нець го_до_ва_ний си_'. The piano accompaniment is marked 'a tempo cresc.' and 'f'. The second system continues the vocal line with 'ли чер_нець го_до_ва_ний си_'. The piano accompaniment is marked 'f' and 'risoluto'. The third system shows the piano accompaniment with 'cresc. molto a tempo' and 'f'.

Наступний епізод побудований у формі діалогу між солістом і хором. Композитор не випадково для цього фрагменту вибирає форму діалогу, оскільки хор, на думку дослідників, ніби посилює враження від думок, викладених солістом. У подальшому драматизм загострюється, тому наступний епізод — це прокляття всім нечестивим, які виступають проти Божої правди. Щодо музичного відтворення цього тексту, то композитор використовує більш різноманітні музичні структури у їх контрастному зіставленні, дрібні метричні долі, крешендуючу динаміку від *f* з позначкою *feroce* (люто). Лисенко досягає великого напруження також за рахунок протилежного руху голосів у хорових групах басів і тенорів:

Приклад 2.10

Con moto
f *feroce* *poco rall.*

Роз- бой- ни- ки, лю- до- і- ди прав- ду по- бо- ро- ли,

f *feroce* *poco rall.*

Con moto *poco rall.*

У цьому фрагменті є відчутним національний український колорит для якого є характерною ладова перемінність і мотивна структура інтонаційної будови. Наступний епізод поеми є своєрідним закликком до помсти. Тому з точки зору драматургії він відзначається найбільшою активністю. Закінчується поема світлим величним хоралом, який звучить *a capella* і символізує майбутнє справедливе Боже царство на землі:

Приклад 2.11

Moderato Religioso *sempre p*

- ло - ми - мо! Бла - го - сло - ви! Бла - го - сло - ви на

f Moderato *f*

Moderato *f*

ВИСНОВКИ

Хорове мистецтво є глибоко закоріненим в українській культурі, що формувалася століттями і відзначалася багатством музичних форм і жанрів. Тому об'єктом магістерського дослідження стала українська хорова музика як провідний жанр національного музичного канону романтичної доби. З метою глибшого усвідомлення її ролі в житті українського народу та в історії становлення національної культури, були простежені основні етапи становлення хорового співу в Україні від його зародження до початку ХХ століття. Розглядалося етимологічне визначення хору як організованого творчого колективу, основним завданням якого є виконавська діяльність та ідейно-художнє й естетичне виховання народу. Зазначено, що становлення хорового мистецтва в Україні відбувалося одночасно у декількох напрямках. Йдеться про фольклорну традицію, зокрема, в її обрядовій складовій, де багатоголосний спів практикувався здавна, а також національне церковне музичне мистецтво, де хоровий спів у XVI-XVIII ст. досяг свого найвищого розквіту. Саме на цей час припадає діяльність таких визначних композиторів як М.Березовський, Д.Бортнянський та А.Ведель, формуються провідні жанри української хорової музики – кант і хоровий концерт.

У першій половині ХІХ ст. розвиток хорової виконавської та композиторської творчості пов'язаний з діяльністю співацько-композиторської школи, яка була заснована у 1829 році в Перемишлі. З цієї школи вийшов один із найвидатніших українських композиторів першої половини ХІХ століття Михайло Вербицький, якого Станіслав Людкевич назвав найвизначнішим послідовником Д. Бортнянського, а С. Воробкевич писав про нього як про одного з найкращих синів України.

У другій половині XIX століття українська культура перебувала під значним впливом народницьких ідей, мета яких полягає у виробленні із загальної етнічної маси українського народу націю, культурний організм, що який здатний швидко засвоїти надбання світової культурної спадщини. Тому вся увага видатних громадсько-культурних діячів була скерована на акцентування виховної, а не естетичної ролі музичного мистецтва і намаганні за його допомогою об'єднати різні прошарки національного суспільства.

Особливої ваги у цей час набуває розвиток хорового виконавства і жанрів хорової музики. Ба більше, він безпосередньо пов'язаний з композиторською творчістю і диригентською діяльністю М.Лисенка – основоположника національної композиторської школи. Творча діяльність митця починалася саме з організації хорів і патріотичних виступів з українськими програмами у Києві у той період, коли в дію вступив Валуєвський циркуляр із забороною української мови у публічному спілкуванні. Особливої ваги у той час набула традиція вшанування роковин смерті Тараса Шевченка, зокрема у Львові, де хорові твори Лисенка упродовж багатьох десятиліть стали стрижнем шевченківських концертів.

Зазначено, що саме із «Заповіту» почалося знайомство із творчістю Лисенка в Галичині і зав'язалися міцні культурні зв'язки між Західною та Східною Україною. Підготовкою до його написання стало опрацювання композитором значної кількості народних пісень, що сприяло виробленню його авторського композиторського стилю. «Заповіт» виявив вектор творчого спрямування Лисенка у жанрі хорової музики, що намітився саме у сфері героїчної образності, прикладом чого є кантати «Б'ють пороги», «Радуйся ниво неполитая», хор «Вічний революціонер» - твори з яскраво вираженою громадянською позицією автора, основи якої були закладені вже у «Заповіті».

Констатовано, що у творчості Лисенка можна спостерегти наявність різноманітних хорових форм, серед яких — хорова поема, хорова сцена, кантата-поема. Важливо, що всі великі хорові форми у Лисенка, а також його хорові поеми є покладені на тексти Кобзаря. Особливо вагому роль у творчості Лисенка посідає жанр хорової кантати, чому посприяло звернення до творчості Т. Шевченка, оскільки визвольні ідеї його поезії вимагали від композитора значно більших форм. Зазначено, що стимулом до написання кантати «Б'ють пороги» (1878) стала подорож Лисенка Дніпром. Не випадково перший епізод кантати має всі ознаки зображальності, оскільки в оркестровому вступі композитор передає засобами висхідних фігур в унісонному русі та низькому регістрі бурхливий біг Дніпрових вод. Наголошено на тому, що кантата написана у формі поеми наскрізної будови. Саме цей тип буде характерний і для наступної кантати Лисенка «На вічну пам'ять Котляревському» (1895). Обидві твори мають багато спільних рис, зокрема, йдеться про наскрізність, коли епізоди твору об'єднані спільним задумом і однією спільною драматургічною лінією розвитку. Натомість кантата «Радуйся, ниво неполитая» вважається єдиною, написаною у жанрі класичної багаточастинної кантати з номерною структурою. Чергуванням сольних, хорових та оркестрових епізодів.

Близькою до жанру кантати є хорова поема Лисенка «Іван Гус, у якій провідною є ідея протесту і нескореності. Композитор спирається на особливості кантатної форми, поєднуючи індивідуальне, втілене в образі героя, та колективне, втілене в образі народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архімович Л. Б., Гордійчук М. М. Микола Віталійович Лисенко: Життя і творчість. 2-ге вид., випр. і допов. Київ : Мистецтво, 1963. 354 с.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посібник для студ. вищих навч. закл. Київ : Редакція журналу "Український Світ", 2002. 440 с.
3. 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.
4. Булат Т. П. Народна пісня - джерело музики М. В. Лисенка. В журн. «Народна творчість та етнографія», Київ, 1962. №3..
5. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ - початку ХХ століття. Київ: Майстерня книги, 2010. 408с
6. Василенко З. І. Фольклористична діяльність М. В. Лисенка. Київ : Наукова думка, 1972. 186 с.
7. Гордійчук М. М, Костюк О. Г. Історія української музики. В шести томах. Том 2. Київ, Наукова думка, 1989. С.99.
8. Гордійчук М. М. Корифей української музики.(До 120-річчя з дня народження М. В. Лисенка). Київ,1962. №2.
9. Грица С. Мелос української народної епіки. Київ: Наукова думка, 1979. 247 с.
10. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації ХІХ - ХХ ст. Київ : Генеза, 2000. 360с.
11. Грінченко М. Вибране. Київ, 1959. 529 с.
12. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 278 с.
13. Грінченко М. Шевченко і музика. Київ, «Мистецтво», 1941.

14. Дзюба І. М. Місце Миколи Лисенка в українській культурі. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2012. № 2 (15). С. 3–10.
15. Дяченко В. П. Микола Віталійович Лисенко. Життя і діяльність. Київ : Мистецтво, 1941.
16. Історія української літератури ХІХ століття : у 2 кн. За ред. акад. М. Г. Жулинського. Київ : Либідь. Кн.1, 656 с.
17. Історія української музики : в 6 т. АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1989. Т. 2. 464 с.
18. Історія української музики: в 6 т. АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1989. Т. 3. 421 с.
19. 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.
20. Кияновська Л. Українська музична культура. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002. 160 с.
21. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2011. Українознавча бібліотека. Чис. 15. 285 с.
22. Колесса Ф.М. Спогади про Миколу Лисенка. Львів : Вільна Україна, 1947.
23. Корній Л. Історія української музики : у 3 ч. Ч. 2. ХІХ століття. Київ, Харків; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 477 с.
24. Корній Л. Історія української музики. Ч. 3. (ХІХ ст.). Київ Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. 480 с.
25. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.

26. Корній Л. П. Тарас Шевченко і Микола Лисенко: націокультурні та музично-стильові рефлексії. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. № 1 (22). С. 15–25.
27. Лисенко М. Про народну пісню і про народність в музиці. Київ : Мистецтво, 1965. 66 с.
28. Лисенко О. М. М. В. Лисенко (Спогади сина). Київ, Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959.
29. Людкевич С. П. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря». Людкевич С.П. Дослідження, статті, рецензії, виступи/упоряд., ред., вступ.ст. і прим. З. Штундер Т. І. Львів: Вид-во М.П. Коць, 1999. Т.1 С. 255-269.
30. М. В. Лисенко : життя і творчість. Л. Архімович, М. Гордійчук. АН Української РСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії. Київ : Мистецтво, 1952. 247 с.
31. М. В. Лисенко у спогадах сучасників. Упоряд. О. Лисенко. Київ : Музична Україна, 1968. 821 с.
32. Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму: монографія. Гол. ред. І. Пилатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. С. 300-302.
33. Микола Лисенко у спогадах сучасників. Упор. Р. Пилипчук. Київ : Музична Україна, 2003. Т. 1. 343 с.
34. М. Старицький. До біографії М. В. Лисенка. М. В. Лисенко у спогадах сучасників. с.89
35. Новакович М. О. Галицька музика габсбурзької доби (1772-1918). Одеса, 2020. С.229
36. Новакович М. О. Канон та канонічні моделі в українській музиці. Київ: ІМФЕ НАН України, 2007. С. 83-88.

37. Новакович М. О. Микола Лисенко і романтичний канон української музики. Українська музика, 2012. С. 6-10.
38. Новакович М. Роль перемишльської співочої школи у конструюванні національної ідентичності українців Галичини. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, 2013. Вип. 29. С. 82-2.
39. Новакович М. О. Традиції бідермаєру в галицькій музичній культурі ХІХ століття. Українське музикознавство, 2017. Вип. 43. С. 41-51.
40. О. Пчілка. Микола Лисенко (Спогади й думки). Микола Лисенко спогадах сучасників. Упор. Р. Пилипчук. Київ : Музична Україна, 2003. Т. 1. 343 с.
41. Франко І. Лисенкове свято в Австрії. Іван Франко про музику/ упоряд. Т. Коноварт. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2006. С. 81-86.
42. Цалай-Якименко О. «Заповіт» Тараса Шевченка в музиці. Співвідношення форми та змісту в музичних інтерпретаціях «Заповіту». Львів, 2013. 383с.
43. Шреєр-Ткаченко О. Історія української дожовтневої музики. Київ : Муз. Україна, 1969. 587 с
44. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія. Львів: ДВЦ НТШ, 2003. 264 с.