

УДК 78.06/784.1/784.5

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-13>

Наталія Костюк

доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музично-сценічного мистецтва, Муніципальний заклад вищої освіти «Київська Академія мистецтв», проспект Героїв Сталінграда, 10, м. Київ, 04210, natalyakost22@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8235-8940

Scopus Author ID: 57413851700

Бібліографічний опис статті: Костюк Н. (2022). Контекстуальні та стилістичні ознаки прояву ідеологічних аспектів в українській хоровій творчості періоду 1930-х – 1941-го років. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 91–97, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-13>

КОНТЕКСТУАЛЬНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ ПРОЯВУ ІДЕОЛОГІЧНИХ АСПЕКТІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ПЕРІОДУ 1930-Х – 1941-ГО РОКІВ

Метою статті є висвітлення особливостей хорових творів, які були написані у 1930–1941-х роках, з позиції виявлення в них ідеологічних концептів та характеру їхньої діалогічності з тогочасними суспільно-культурними реаліями за врахування культурологічних та ідеологічних факторів на основі міждисциплінарного підходу.

Методологія заснована на міждисциплінарному підході, який забезпечує продуктивність застосування методів мистецтвознавчої, текстологічної, культурологічної і статистичної сфер за врахування факторів інтертекстуальності і психології творчості. Для уявираження дії ідеологічних механізмів у конкретних творах застосовано метод контекстуальних аналогій а також музикознавчий аналіз циклу «Два хори на тексти Ів. Франка» Б. Лятошинського.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні в хорових творах (зокрема, у їх назвах) безпосередніх ідеологічних концептів, а також стилістичних прийомів, завдяки яким досягається таке значення для окремих складових поетичних текстів. Пропонуються шляхи з'ясування гіпотетично ймовірних мотивацій для посилення очевидних чи створення прихованих концептів і символів у композиторських інтерпретаціях.

У **висновках** констатовано наявність в українській хоровій творчості 1930-х і перших років наступного десятиліття концептів, які використовувалися в ідеологічно різних умовах як глибинні рушії суспільної свідомості з метою залучення більшої чи меншої аудиторії до суспільно значимих тенденцій. Вказано на активізацію таких намірів у випадках святкування ювілеїв культурно-мистецьких діячів. Констатовано, що комплексність і послідовність таких досліджень, збагачуючи загальні уявлення істотними нюансами, розумінням закономірностей і зумовленістю окремих випадків, дозволить показати важливі здобутки обраного періоду і їх значення для творчості наступних періодів.

Ключові слова: хорова музика, ідеологія, концепт, патерн, інтерпретація, ідеологічні механізми, масова пісенність.

Natalia Kostiuk

Doctor of Arts, Associate Professor, Professor of Music and Performing Arts, Municipal Institution of Higher Education «Kyiv Academy of Arts», Heroes of Stalingrad Avenue, 10, Kyiv, 04210, natalyakost22@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8235-8940

Scopus Author ID: 57413851700

Бібліографічний опис статті: Костюк Н. (2022). Контекстуальні та стилістичні ознаки прояву ідеологічних аспектів в українській хоровій творчості періоду 1930-х – 1941-го років. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 91–97, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-13>

CONTEXTUAL AND STYLISTIC SIGNS OF THE MANIFESTATION OF IDEOLOGICAL ASPECTS IN UKRAINIAN CHORAL CREATIVITY FROM THE 1930 TO 1941

The purpose of the article is to highlight the peculiarities of choral works written between 1930 and 1941, from the point of identifying ideological concepts, as well as the nature of dialogue with social and cultural realities of the time. One

indirect objective is to cover cultural and ideological factors in order to enrich the general understanding of the reasons for the use of texts and images.

The methodology is based on an interdisciplinary approach, which ensures the productive application of art, textual, cultural and statistical methods, taking into account intertextual factors and the psychology of creativity. To better understand ideological mechanisms, contextual analogy is used in specific works contextual analogy was applied, as well as a musical analysis of the cycle «Two choirs on the texts of Iv. Franco» written by B. Lyatoshinsky.

The scientific novelty of the research consists in the identification in choral works (in particular in their names) of direct ideological conceptions, as well as stylistic techniques which give special meaning to individual parts of poetic texts. It proposes ways of determining hypothetically probable motivations for strengthening obvious or creating hidden concepts and symbols in composer's interpretations.

The conclusions state that there are concepts in Ukrainian choral art of the 1930s and the first years of the next decade which were used in ideologically different conditions as the deep engines of social consciousness with a view to attracting audience to public interest trends. It is indicated that such intentions have been intensified in the case of the commemoration of the anniversaries of cultural figures. It is noted that the complexity and sequencing of such studies, which enrich general perceptions with significant nuances, understanding of patterns and the conditionality of individual cases, will show the important achievements of the chosen period and their significance for creativity in the following periods.

Key words: choral music, ideology, concept, pattern, interpretation, ideological mechanisms, mass singing.

Актуальність проблеми. Звернення композиторів до тих чи інших текстів захоплює увагу мистецтвознавців упродовж тривалого часу. Цю проблему іноді розглядають як прояв авторського еґо, іноді – як закономірне звернення до національних традиції або пріоритетів певного часу. Втім, у пов'язаних зі словом сферах насправді доцільно враховувати низку причин. Серед них, передусім, – спонуки до оперування яскравими семантичними значеннями, що здебільшого є багатозначними і завжди творчо/культурно мотивуючими, пояснюючими або символізуючими певні зрізи суспільного буття. Час від часу імпульсом до такого «втягнення у сьогодення» поетичних текстів слугує бажання переінтонувати або ж осучаснити резонанси для минулого символи і образи. При цьому «переінтонування» стосується як діалогу з іншим композитором або й іншою епохою, так і активної взаємодії з середовищем власного буття. Відтак навіть текст світського походження може наближуватися до сакральних сенсів, а його елементи отримують значення концептів, які концентрують в собі життєві смисли різних віх життя людини чи історичного процесу. Окрім цього, значна частина віршових основ будувалася за принципами певних схем і образів, що формували ідеологічно цілісну картину / мотивацію і діяли як уявлення або емоційне поняття. Внаслідок такого механізму схеми-образи певним чином «кодіфікувалися» у сприйнятті і мисленні, виявляючи ознаки патернів на рівні колективної свідомості.

У цьому зв'язку потрібно звернути увагу і на феномен персональних хорових «присвят»,

зразки яких доцільно розглядати як додаткову «гілку» відзначення знаменних подій та ювілеїв. Синхронно з масовими хоровими піснями та поемно-кантатними величаннями, що у багатьох випадках були політично-вимушеними присвятами «вождям світової революції», певну кількість таких творів було написано й до ювілеїв справді визначних діячів української культури, – митрополита Андрея («Витаю нам, наш Архирею» Дмитра Котка; 1935) чи О. Кошиця («Пісне моя» Івана Атаманця – диригента детройтського хору «Думка»).

У цей же період істотну роль для сприйняття і очевидних, і прихованих від побіжного погляду сенсів відігравали такі важливі опозиції, як «старе – нове», «свій – чужий», «традиційний – авангардний» тощо, оскільки вони сприяли нарощенню смислів, символів і семантичних зрізів і на сьогодні дозволяють осмислювати і характерні тенденції, і винятки із «загальних правил».

Аналіз останніх досліджень у сфері вивчення композиторської творчості виявляє потребу активізації методології суміжних гуманітарних наук, оскільки застосування прийомів виключно музикознавчої аналітики до багатьох опусів збіднює сенс досліджень. Яскравим прикладом слугує кількість досліджень, в яких враховуються фактори інтертекстуальності, культуроформуючих концептів або психології творчості і які апелюють до праць П. Біцилли, М. Бахтіна, М. Лотмана, Р. Барта, Ф. де Соссюра та інших вчених. Ця тенденція не оминула й українське мистецтвознавство, музичні фольклористику та культурологію. Серед авторів,

які здобули першорядні позиції у цьому процесі, необхідно назвати імена Н. Герасимової-Персидської, С. Грици, І. Коханик, О. Самойленко, І. Юдкіна, О. Бенч, Л. Кияновської та багатьох інших. Методологія, апробована цими вченими щодо різних тенденцій, жанрів та стильових аспектів втілення поетичного слова, змінює спрямування навіть енциклопедичних узагальнюючих оглядів (як, наприклад, кількох узагальнюючих статей щодо музичних та музично-фольклорних сфер у Шевченківській енциклопедії (Костюк, 2015, с. 850–858)) або ж дисертаційних праць, не кажучи вже про аналіз окремих композиторських інтерпретацій знакових для свого часу текстів таких визначних поетів, як Леся Українка, І. Франко, П. Тичина, М. Рильський та ін.

Натомість огляд наукового доробку з приводу малодослідженої хорової творчості на тексти І. Франка показує, що мотиваційна частина таких праць тільки починає спиратися на висловлені вище позиції. Зокрема, кілька таких творів у жанрово-стильовому аспекті заторкуються у праці «Українська хорова п'єса» Л. Пархоменко (Пархоменко, 1979), що було закономірно для кінця 1970-х років. Зміна ракурсу з музикознавчої аналітики на культурологічну контекстуальність виявляється в панорамному огляді галицької музичної творчості Л. Кияновської (Кияновська, 2004). Наступний етап звернення до хорової франкіани представлено в статтях і дисертації Л. Немцової (Немцова 2020; 2017), широкий і ґрунтовний огляд публікацій на цю тему в якій, як і нещодавність оприлюднення цієї праці, нівелюють потребу в детальному висвітленні особливостей попередніх досліджень. Щоправда, аналізу хорових творів у цій дисертації присвячено тільки один розділ – «Хорова література на вірші Івана Франка». Його структурування здійснено за хронологічним (два періоди – до 1956 року та другої половини ХХ – початку ХХІ століття) та географічним («Хорова франкіана композиторів західної діаспори») принципами. З творів обраного для статті десятиліття Л. Немцовою з позицій традиційного музикознавчого аналізу висвітлено кілька творів – «Наймит» Н. Нижанківського, «Ой ідуть, ідуть тумани» і «Наймит» С. Людкевича, «Не забудь юних днів» Г. Верьовки, «Як почувеш вночі» Б. Лятошинського. Також у цій роботі називаються

хори «Обриваються звільна всі пута» і «Завжди те саме» (1941) Г. Верьовки, «Коли студінь потисне» Б. Лятошинського, Сюїта для хору і солістів у супроводі фортепіано («Гримить!», «Думи, діти мої», «Розвивайся, лозо, борзо») Ф. Надененка.

Мета пропонованого дослідження полягає у висвітленні (за врахування культурологічних та ідеологічних факторів на основі міждисциплінарного підходу) особливостей хорових творів, написаних у проміжок 1930–1941-х років, з позиції виявлення в них ідеологічних концептів та характеру їхньої діалогічності з тогочасними суспільно-культурними реаліями.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Ідеологічні концепти у хоровій творчості 1930-х і перших двох років наступного десятиліття представлені вельми різноманітно і насичено. Вони відображені не тільки у новітніх текстах, але й у творах визначних поетів минулого, до яких з тих чи інших причин зверталися українські композитори. При цьому, з огляду на вищезазначене, особливий інтерес представляють ті опуси, які з певних причин не увійшли до активного мистецтвознавчого поля і при цьому криють в собі важливі риси для розуміння механізмів тогочасної культури.

Так, хорові твори на тексти Івана Франка названого періоду, порівняно з сольним вокальним пластом (Басса, 2016), не показові з кількісного огляду. Першорядні позиції у обох українських ареалах належать зверненням до поезії Т. Шевченка, зі спадку якого митці переважно обирали тексти, які резонували з гострими для свого часу проблемами і суспільними запитами. Так, «Ненаситець» («Наша дума, наша пісня») Б. Кудрика, що став одним із перших творів у цьому періоді (написано 1930-го року), постав на основі уривку з «До Основ'яненка». Та його назва недвозначно вказувала на один з порогів Дніпра, який був відомий під назвами «Ненаситець», «Ревучий» і «Дід-поріг» і який на той час уже поглинався водосховищами Дніпрогесу. Тому цей хор став своєрідним протестом проти «перекроєння» української землі на користь «новому суспільству» і загрози сакральному змісту однієї зі строф «Заповіту» у національній пам'яті: адже у рядки «Було видно, було чути, Як реве ревучий» ззовні входила частка «не» («не видно і не чути» під водами водосховища).

Достатньо виразна суспільна обумовленість звернення до іншого вірша Т. Шевченка – «Світе ясний, світе тихий» – у хорах М. Вериківського¹ і Ф. Надененка, 1939) пояснюється розрахунком на антицерковницькі акценти (зокрема, у першій строфі – «Багрянницями закрито / І розп'ятієм добито?»)). Натомість своєрідністю стилістичного підходу внаслідок прагнення наблизитися до поезики одного з жанрово-настрєєвих символів українського поетичного романтизму – думки – вирізняється чоловічий хор «За думою дума роєм вилітає» молодого на той час А. Гнатишина (1937). Більш традиційні стилістичні вирішення притаманні задля оновлення тогочасного репертуару кільком творам на тексти широко побутуючих в західноукраїнській культурі віршів «Думи мої» (Б. Кудрик; жіночий хор без супроводу 1932) і «Наша дума» і «Заповіт» (Й. Кишакевич; мішаний склад, 1938).

Показово, що тільки кілька хорових творів було створено на основі поезій Лесі Українки. Їх авторами є виключно галицькі композитори – М. Колесса («Гей, піду я в ті зелені гори» і «Темная хмара», 1933) і В. Безкоровайний («Реє, гуде негодонька», «Соловейковий спів» та «Лягідні весняні ночі», 1930–1935). І хоча Лесині поезії резонували з культурно-суспільними обставинами 1930-х високою національно-поетичною символікою, така «неувага» представників іншого регіону, ймовірно, зумовлювалася розумінням митцями необхідності застосування до її текстів вишукано-делікатної стилістики, що в умовах радянського буття була цілком неактуальною для масового хороспіву. Водночас такий стан речей виявляв діалектику стильового і позастильового у процесі стилетворення, значення взаємодії яких показала у своїх працях І. Коханик (Коханик, 2004; 2004).

Цікаво, що і серед хорів на слова І. Франка домінують твори західноукраїнських композиторів. Серед відомих на сьогодні опусів цього напрямку першим, ймовірно, постав хор «Гримить!» для мішаного хору Б. Кудрика². Після знакової для української музики поеми «Наймит» Н. Нижанківського для великого мішаного хору без супроводу з соло мецо-сопрано, вперше виконану «Львів-

ським Бояном» під орудою М. Колесси (1933), у наступні роки постали мішаний хор «Восени» С. Людкевича (1934)³, «Мій раю зелений» для чоловічого хору Я. Смеречанського (1934), мішані хори «Розвивайся, лозо, борзо», «Ой жалю мій, жалю», «Мій раю зелений» Б. Кудрика (до 1936), мішаний хор «Коваль» М. Гайворонського (1936) і «Всюди нівечиться правда» для цього ж складу Я. Ярославенка (1941).

Композитори Радянської України виявили належну увагу до віршів Каменяра тільки на межі наступного десятиліття. Тоді поряд з такими творами, як «Шість мішаних хорів»⁴ А. Королькова (1940), кількома опусами Г. Верьовки («Обриваються звільна всі пута», «Не забудь юних днів», «Завжди те саме (Semper idem)» для мішаного хору з супроводом фортепіано (1941) і сюїти для хору та оркестру/фортепіано («Гримить», «Думи, діти мої», «Розвивайся, лозо, борзо») для хору і солістів М. Найденка (1941), постали «Як почувеш вночі» і «Коли студінь потисне» для мішаного хору з супроводом фортепіано Б. Лятошинського (1941).

Ці два останні хори утворили лірико-драматичний цикл «Два хори на тексти Ів. Франка» Б. Лятошинського (1941). Його стилістика зорієнтована не на ідеологічні стандарти та революційну патетику, а на камерно-вокальну лірику. Щира, емоційно наснажена й експресивна мова виявляє зв'язок із власними романсами композитора, написаними ще до загострення соцреалістичної ідеології. Цей доволі ризикований з огляду на стандарти того часу задум міг бути реалізованим і отримав оприлюднення⁵ не тільки і не стільки внаслідок святкування ювілею Каменяра⁶. Для радянської влади існувала реальна необхідність продемонструвати високий сучасний рівень новітньої композиторської

³ Цей же текст композитор у 1940 р. використав для солоспіву.

⁴ Серед них «Суне, суне чорна хмара», «Ой жалю мій, жалю», «Ой ідуть тумани»

⁵ Про що свідчить їх публікація «Музфондом» у рік написання.

⁶ Цей парадокс зауважив І. Савчук: «Важко повірити у те, що камерно-вокальні опуси композитора, видані у 1920-х, могли б бути надруковані, скажімо, десятиліттям пізніше. У цей період Б. Лятошинський щедро використовував поезію, яка суперечила загальним канонам жанру радянського романсу (Ігор Северянин, К. Бальмонт, П.-Б. Шеллі, І. Бунін, М. Метерлінк та інші «западницькі» імена). І, якщо у 1920-х такі романси ще вдавалося надрукувати «без наслідків», то після чорної події української літератури – смерті М. Хвильового – використання композитором поезій такого штибу могло мати для нього так само трагічні наслідки. Свідченням цього є той факт, що у 1930-х композиторські практики Б. Лятошинського в галузі камерно-вокальної творчості зосереджені в царині «світлич тонів» поезії, автори якої часто з'являються на офіційних сторінках радянських літературних видань» (Савчук, 2015, С. 127–128).

¹ Ю. Бентя визначила час написання творів М. Вериківським: «Перший його варіант написано для жіночого хору у супроводі фортепіано (автограф, 26–30 [грудня] 1938 р.); другий – для мішаного (автограф завершено 19 січня 1939 р.), третій варіант, незавершений – для чоловічого (ймовірно, початий значно пізніше за два попередні)» (Бентя, 2014, с. 18).

² Існують різні дані про дату написання – 1926 або 1930.

творчості після приєднання західних земель і доступу до інформації про цілком європейські здобутки нових членів «Спілки композиторів». Тому в музичній мові хору «Як почувеш вночі» присутні струмені «сна-марева про трагічне кохання, потоку поетичних метафор» (Савчук, 2015, с. 120) романсу «Приснився мені» на слова Г. Гейне, а в «Коли студінь потисне» – «ідеї минулості життя й кохання» (Савчук, 2015, с. 120), що апелює до романсу «Хоч не звучать гармонійні пісні» на слова П.-Б. Шеллі (Савчук, 2015, с. 120).

Інтерпретація Б. Лятошинським лірики І. Франка на перетині національної романсової традиції і офіційно засуджуваних модерних пошуків привела до яскравих знахідок, виокремивши диптих із загального контексту тогочасної радянської хорової творчості. Так, індивідуалізованість і особистісність вислову в обох хорах значною мірою зумовлена складною інтонаційністю вступних соло. У першому хорі, щоправда, барва альтів і розміреність ритмічних моделей на тлі м'якого тріольного арпеджіато супроводу привносять асоціації з елегійною колисковою. Натомість у другому хорі початковий рівень напруги є достатньо високим внаслідок поривчастості вислову і декламаційності першої басової фрази, ефектність яких посилюють низькорегістрові хоральні звучання.

У хоровому викладі композитор іноді гранично загострює емоційність, вдаючись до складного ладо-тонального і гармонічного розвитку, застосовуючи поліфонічні прийоми, поліритмію, діалогічність взаємодії вокальної й інструментальної партій. Так, у першому хорі емоційний злам втілено завдяки згущенню барв у похмурість мі-бемоль-мінору за збереження попередньої стилістики (за винятком короткочасного інструментального «зриву» у супроводі кульмінаційного вислову «Се розпука моя»). Модулювання у ширший план філософських роздумів над трагічністю життя у «Коли студінь потисне» спричинює постулативність вислову наближених до мелодекламації, виразно інтонаційно акцентованих і експресивних фраз, що внаслідок поліфонічності неначе перебивають одна одну. Введення ж типово-хорального викладу в завершенні другої строфи («Під вагою турбот і біди») привносить тільки ілюзію бажаного опанування емоцій, оскільки фортепіанна партія «відповідає» хоровим зву-

чанням різноспрямованими пасажами паралельних тризвуків без терції (верхній пласт) і не менш «пустими» паралельними квінтами (нижній). Градування динаміки у цей момент сягає від піаніссімо до форте, а вершинна позиція підкреслена «дзвоновим» стрибком при одночасному розслоєнні нижнього пласту в дев'ятизвукову вертикаль задля максимального згущення колориту. Ця ж діалогічність хорової та інструментальної партій збережена і в заключній строфі, що підкреслює дисбаланс між очевидним і прихованим планами – між філософськими міркуваннями у вірші і вируванням емоцій у музичній партитурі.

«Два хори на слова Ів. Франка» є однією з вершин української хорової творчості і значною віхою в еволюції стилю Б. Лятошинського. Загальні композиційні і драматургічні (лаконічність, наскрізність емоційного розвитку, виявлення дисбалансу і навіть конфліктності між різними пластами свідомості шляхом зіставлення вокальних та інструментальних елементів) принципи циклу провіщували стильові досягнення української хорової творчості наступних десятиліть. Втілюючи високий етос людської гідності перед непереборними життєвими обставинами, «езоповою мовою» стилістики композитор виявив у творі високий рівень протесту до тогочасної дійсності, привніс відчуття конфліктності й неспівмірності духовних поривань з життєвими реаліями у моноліт удаваного благополуччя, домінуючого в мистецтві 1930-х років.

Водночас у ході аналізу творів цього періоду потрібно враховувати, що українська хорова творчість апріорі зумовлена специфікою національного світовідчуття і світовідтворення. Тому її іманентні властивості, на відміну від масової пісенності, насичені концептами національної значущості, які виявлялись пластах і в ліричній, і в характерній, і в громадсько-патріотичній тематики. Навіть засоби, що мають значення ідеологем (наприклад, поширені у тогочасному західноукраїнському доробку вислови «сонце "Просвіти"» або ж «рідношкільні» чи «сокільські» концепти), в національному середовищі отримують органічне побутування. На відміну від циклу Б. Лятошинського, а також у чоловічого хору з супроводом фортепіано «Конкістадори» С. Людкевича на сл. І. Франка (закінчений 1940-го, вже після приєднання

західноукраїнських земель до Радянського Союзу), численні приклади дають можливість зрозуміти, наскільки покоління західноукраїнських митців, виховане у пошані до української історії та культури, тяжіло до безконфліктності їх втілення. До найбільш яскравих проявів такого симбіозу належить доробок В. Барвінського цього десятиліття. Він присутній у акапельних хорах «Метелиця» (1935) і «Ой закувала сива зозуленька» (1935), поемі «Наша туга, наша пісня» на слова С. Черкасенка (1933) і хорі «Ой колосися, ниво» (1937) на слова Б. Лепкого. Виразна колористична палітра цих творів, втілена за допомогою вишуканих гармонічних, ладотональних і фактурних засобів, виказуючи впливи імпресіоністичного мистецтва, ґрунтується на інтонаційності українського мелосу і специфічній колористиці української модерної поезії і малярства. Зокрема, вельми виразні асоціації виникають між «барвінковим стилем» (С. Людкевич)⁷ і манерою Б.-І. Антонича, полотнами О. Новаківського та інших. Ні надскладні конструкції, ні вишукана інтонаційність не входить у конфлікт з іншими елементами цього річища.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Всі наведені приклади показують, що важливою часткою хорового мистецтва 1930-х були концепти, пов'язані з національною культурною скарбницею та духовними символами. Різні ідеологічні сили використовували ці глибинні рушії національної свідомості з метою залучення більшої чи меншої аудиторії до суспільно значимих тенденцій. Особливо активізувалася такі наміри у випадках святкування ювілеїв культурно-мистецьких діячів: їхня творчість, маючи суспільно-ціннісний статус, в умовах різних соціальних устроїв набувала значення карт-бланшу для заміщення або ж маскування багатьох людських і духовно-ментальних втрат. І при цьому важливим завданням поставало оновлення хорового репертуару, вирішення якого дозволяло б навіть в умовах жорсткої цензури (та навіть певного страху перед нищівними –

в умовах побудови «нового суспільства» – звинуваченнями наприклад, – у «церковщині» чи «давидовщині») утримувати певний рівень хорової творчості: «Про кризу репертуару нині говорять усі, але треба одверто сказати, що наші ното-видавництва та композиторські організації, як кажуть, проморгали й перегнули палку в бік “Європи” захопившись камерною музикою, симфонічною й оперною й ігнорувати потреби хорів у цінному з погляду доби реконструкції репертуару для останніх. Протягом найближчого часу ми повинні добитись перелому в забезпеченні хорової ділянки музичної роботи потрібним репертуаром. Для цього потрібно ното-видавництвам узяти на себе ініціативу й замовити композиторам або об'єднанням їх потрібний репертуар» (Ницай, 1939, с. 11).

І водночас у згаданих творах завжди спрацьовує закономірна з різних оглядів система жанрово-стильової взаємодії. Творче еґо видатних митців долає навіть задані для жанрово-стильових параметрів соцреалістичні рамки. При цьому для результативного осмислення хорової творчості у всьому багатстві її проявів доцільно звернути увагу на окремі визначення, наприклад, таке ідеологічно закономірне, як «пісня». Адже пісенність часто реально впроваджена в інші, значно складніші й «академічніші» (не тільки посткласичні, а й постромантичні й модерні) хорові твори. У окремих випадках жанрові чинники автентичної пісенності, а також похідних від неї жанрів співдіють з характерною для міжвоєнного етапу декламаційністю і речитативністю, внаслідок чого посилюється або «плакатність», або індивідуальність музичної мови.

Комплексність і послідовність таких досліджень, збагачуючи загальні уявлення істотними нюансами, розумінням закономірностей і зумовленістю окремих випадків, дозволить повноцінно показати, що здобутки обраного періоду попри складні, специфічні і часто трагічні обставини, все ж сформували ту основу, на якій через кілька десятиліть розгорнеться творчість знакових для останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. хорових майстрів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Басса О. М. Поезія Івана Франка у вокальній інтерпретації західноукраїнських композиторів першої третини ХХ століття. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2016. Випуск 22. С. 140–146.

⁷ Звернімо увагу не тільки на поетичну метафоричність довкола прізвища митця, а й на не меншу національну означеність концепту С. Людкевича у визначенні характеристичного ядра стилю композитора.

2. Бентя Ю. В. Музична Шевченкіана в особових фондах українських композиторів (з архівних зібрань ЦДАМЛМ України). Архіви України. 2014. № 3. С. 5-28. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ay_2014_3_2
3. І. Н. З концертової салі. Діло. 1930. 9 квітня. № 78. С. 5.
4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. Тернопіль : СМП, «АСТОН», 2000. 339 с.
5. Костюк Н. Шевченко в композиторській творчості. Шевченківська енциклопедія : в 6 т. Т. 6: Т-Я / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2015. С. 850–858.
6. Коханик І. К вопросу о диалектике стиливого и внестиливого в процессе стилиеобразования. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2004. Випуск 37 : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. С. 37–42.
7. Коханик І. К проблеме смысла в стилиеобразовании. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2004. Вип. 38 : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 67–79.
8. Немцова Л. Хорова інтерпретація поезії І. Франка в творчості С. Людкевича. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2020. № 8 (36). Vol. 2. Pp. 26–32.
9. Немцова Л. О. Хорова франкіана: соціокультурний та жанровостильовий виміри: Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Міністерство культури України. Львів, 2017. 277 с.
10. Ницай І. Стан професійного хорового мистецтва та його перспективи. *Музыка – масам*. 1939. № 3. С. 9–12.
11. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Київ : Наук. думка, 1979. 218 с.
12. Савчук І. Б. Борис Лятошинський. Романи 1920-х: Nota bene у поствидавничих коментарях. *Мистецтвознавство України*. 2015. Вип. 15. С. 119-134.

REFERENCES

1. Bassa Oksana Mykhailivna. (2016). Poeziia Ivana Franka u vokalnii interpretatsii zakhidnoukrainskykh kompozytoriv pershoi tretyny XX stolittia [Poetry by Ivan Franco in the vocal interpretation of Western Ukrainian composers of the first third of the 20th century]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*. (Vypusk 22), (pp. 140–146) [in Ukrainian].
2. Bentia Yu. V. (2014). Muzychna Shevchenkiana v osobovykh fondakh ukrainskykh kompozytoriv (z arkhivnykh zibran TsDAMLMLM Ukrainy) [Musical Shevchenkiana in the personal funds of Ukrainian composers (from the archival collections of the CDAMLMLM of Ukraine)]. *Arkhivy Ukrainy*. (№ 3), (pp. 5–28) [in Ukrainian].
3. I. N. (1930). Z kontsertovoi sali [From the concert hall]. *Dilo*. 9 kvitnia. (№ 78), (pp. 5) [in Ukrainian].
4. Kyianovska L. (2000). Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX – XX st. [Stylistic evolution of Galician music culture XIX – XX st.]. Ternopil : SMP, «ASTON». [in Ukrainian].
5. Kostiuk N. (2015). Shevchenko v kompozytorskii tvorchosti [Shevchenko in composer's creativity]. *Shevchenkivska entsyklopediia : v 6 t. (T. 6: T-Ya)*, (pp. 850–858) Kyiv. [in Ukrainian].
6. Kokhanyk I. (2004). K voprosu o dyalektyke stylevoho y vnestylevoho v protsesse styleobrazovaniya [To the question of dialectics of stylistic and extratraditional in the process of stylizing]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. (Vypusk 37 : Styl muzychnoi tvorchosti: estetyka, teoriia, vykonavstvo), (pp. 37–42) [in Russian].
7. Kokhanyk I. (2004). K probleme smysla v styleobrazovanny [To the problem of meaning in style formation]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. (Vyp. 38: Muzychnyi styl: teoriia, istoriia, suchasnist), (pp. 67–79) [in Russian].
8. Niemtsova L. (2020). Khorova interpretatsiia poezii I. Franka v tvorchosti S. Liudkevycha [Choral interpretation of I. Franko's poetry in the works of S. Lyudkevych]. *Knowledge, Education, Law, Management*. (№ 8 (36). Vol. 2), (pp. 26–32) [in Ukrainian].
9. Niemtsova L. O. (2017). Khorova frankiana: sotsiokulturnyi ta zhanrovostylovyi vymiry [Choral Frankiana: sociocultural and genre-stylistic dimensions] : Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystetstvoznnavstva za spetsialnistiu 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka, Ministerstvo kultury Ukrainy. Lviv. [in Ukrainian].
10. Nytsai I. (1939). Stan profesiinoho khorovoho mystetstva ta yoho perspektyvy [The state of professional choral art and its prospects]. *Muzyka – masam*. (№ 3), (pp. 9–12) [in Ukrainian].
11. Parkhomenko L. (1979). Ukrainska khorova piesa [Ukrainian choral piece]. Kyiv : Nauk. dumka. [in Ukrainian].
12. Savchuk I. B. (2015). Borys Liatoshynskiy. Romansy 1920-kh: Nota bene u postvydavnychykh komentariakh [Boris Lyatoshynsky. Romansi of the 1920s: Nota bene in post-meetup comments]. *Mystetstvoznnavstvo Ukrainy*. (Vyp. 15), (pp. 119–134) [in Ukrainian].