НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПРИТУЛА БОГДАН МИХАЙЛОВИЧ

УДК 784.4.088(477):78.071.1"19"(043.3)

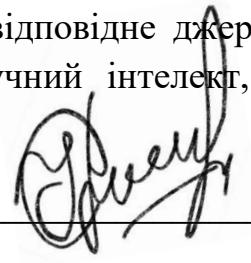
НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX СТОЛІТТЯ: СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело. Усі розділи, при написанні яких використовувався штучний інтелект, перевірені й відредаговані автором особисто.



_____ Б. М. Притула

Творчий керівник: **Шилова Інна Володимирівна**
народна артистка України, професор

Науковий консультант: **Путятицька Ольга Вікторівна**
кандидат мистецтвознавства,
доцент, в. о. професора кафедри історії української музики
та музичної фольклористики

Київ — 2026

АНОТАЦІЯ

Притула Б. М. Обробки народних пісень у творчості українських композиторів XX століття: стильовий та виконавський аспекти. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України, Міністерство культури України, Київ, 2026.

Актуальність теми дослідження. Обробки народних пісень – яскрава сторінка у творчій спадщині українських композиторів. Різноманітні за жанрово-стильовими, тембровими та образними характеристиками, аранжування народних пісень перетворилися у вокальні, інструментальні або хорові мініатюри. Цілісні за драматургічним, ладо-гармонічним та фактурним розвитком і тембровою оркестровкою, обробки закріпилися в українському музичному мистецтві не тільки як навчальний матеріал, але й як показник зрілості майстра.

До цього жанру зверталось чимало композиторів. У зв'язку з поширенням етнографічних розвідок, появою численних збірок на основі записаних в експедиціях матеріалів, відкриттям аматорських та професійних хорових колективів, починаючи з другої половини XIX ст. інтерес до народної пісні значно виріс як у народному, так і професійному середовищі.

Одним з перших до жанру обробки народної пісні звернувся М. Лисенко. Вже у нього знаходимо як сольні екземпляри із фортепіанним супроводом, так і хорові. Повагу М. Лисенка до народно-пісенного матеріалу та збереження традиції народного багатоголосся перейняли композитори XX століття. Серед них В. Барвінський, А. Вахнянин, Г. Гаврилець, М. Гайворонський, П. Демуцький, Л. Дичко, П. Козицький, Ф. Колесса, В. Косенко, О. Кошиць, М. Леонтович, М. Лисенко, С. Людкевич, Б. Лятошинський, О. Нижанківський, Л. Ревуцький, М. Скорик, Є. Станкович, Я. Степовий, К. Стеценко та багато інших. Особливої уваги потребують хорові зразки обробок народних пісень, адже саме вони відбивають не тільки авторський стиль композитора, але й ілюструють їх національну приналежність та особливості народної музичної творчості.

Спостереження за стильовими особливостями обробок у роботі зосереджені на проявах авторського стилю у контексті народної традиції. У роботі увагу буде зосереджено на першій половині XX століття, зокрема на творчості О. Кошиця та Б. Лятошинського, хорові обробки яких становитимуть аналітичний матеріал дослідження. На прикладі хорової творчості названих композиторів розглянуті ці два елементи: окреслено загальний обсяг хорової творчості, вміст обробок народних пісень – сольних та хорових, основні вектори розвитку жанру, проаналізовано деякі з обробок.

Сучасні хорові колективи дуже часто звертаються до хорової творчості О. Кошиця та Б. Лятошинського, зокрема нерідко можна почути й хорові обробки. Нерідко за фактурною чи ладо-гармонічною прозорістю ховається безліч нюансів, які має врахувати диригент.

Актуальність теми дослідження полягає у таких аспектах:

1. Жанр обробки народної пісні має тривалу історію, яка охоплює не одне століття та безліч імен. Її хоровий різновид посів особливе місце у творчості композиторів та виконавських колективах. Народна пісня у руках майстрів перетворилася на повноцінну хорову мініатюру, набула різноманітних властивостей, у тому числі сценічної дії та міцно закріпилась у хорових колективах не тільки України, а й закордоння. Проте особливості цього феномену, його історія розвитку, видатні імена та цілісне сприйняття всієї картини досі не мають повноцінного огляду та потребують всебічного аналізу.

2. Огляд творчого універсалізму О. Кошиця та Б. Лятошинського розширює панораму сприйняття їх особистостей, доповнює наявні аналітичні розвідки та допомагає диригентам та виконавцям у формуванні інтерпретаційної версії твору.

3. Хорова творчість обох композиторів ґрунтується на національних засадах жанрово-стильових, інтонаційних, ладо-гармонічних параметрів. Проаналізовані та згадані твори О. Кошиця та Б. Лятошинського ілюструють не тільки їх творчий потенціал, а й укоріненість у національній традиції та глибоке прагнення її розуміння, збереження та втілення у більш сучасних музичних умовах. Такий аспект був представлений у деяких дослідженнях та потребує подальшого вивчення.

4. У хорових обробках народних пісень обидва композитори наслідують традиції, закладені М. Лисенком. Це стосується насамперед питання збереження традиції народного багатоголосся. Проте оновлення музичної мови, яке втілили О. Кошиць та Б. Лятошинський на композиційному, тематичному, фактурному, ладо-гармонічному рівнях також потребує музикознавчого аналізу та диригентського хисту.

5. Виконавський аспект хорових обробок народних пісень О. Кошиця та Б. Лятошинського ніколи не досліджувався, тож його залучення сприятиме глибшому розумінню та інтерпретаційним можливостям хорових творів.

Мета дослідження – зробити цілісний огляд жанру обробки народної пісні у творчості українських композиторів І половини ХХ століття, виявити стильові та виконавські особливості у хорових обробках О. Кошиця та Б. Лятошинського.

Об’єктом дослідження є жанр обробки народної пісні.

Предмет дослідження – хорові обробки народних пісень О. Кошиця та Б. Лятошинського в аспекті стильових та виконавських особливостей.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *вперше*

— зроблено огляд історії розвитку жанру обробки української народної пісні;

— особливу увагу приділено історії хорового різновиду обробки народної пісні, на противагу популярних музикознавчих звернень до обробок народної пісні для голосу і фортепіано;

— систематизовано музикознавчі праці з питань жанру хорової обробки української народної пісні;

— проаналізовано вплив диригентської діяльності композиторів на формування жанру хорової обробки народної пісні;

— розглянуто місце хорової обробки народної пісні у контексті хорової творчості О. Кошиця та Б. Лятошинського;

— розглянуто життєтворчість названих композиторів на предмет творчого універсалізму. Виявлено основні сфери їх діяльності та проаналізовано вплив на сучасне українське музичне мистецтво;

— більшість обробок обох композиторів проаналізовано вперше.

— на основі аналізу хорових обробок О. Кошиця та Б. Лятошинського окреслено виконавську специфіку роботи як диригента, так і хористів.

Набули подальшого розвитку теоретичні засади формування універсалізму творчої особистості (за О. Комендою), теоретичні засади вивчення життєтворчості О. Кошиця та Б. Лятошинського, визначення місця хорової спадщини композиторів, зокрема обробок народних пісень, формування цілісної картини щодо роботи композиторів у жанрі обробки народної пісні для хору, виявлення її жанрово-стильових особливостей та виконавських задач.

Наукове обґрунтування містить вступ, три розділи, висновки. У **першому розділі** розглянуто історію розвитку обробки народної пісні. Потужна потреба країни у популяризації власного культурного надбання як всередині України, так і на світовій арені сприяла феноменальному поширенню української народної пісні по всьому світу: «Українське Міністерство культури й мистецтв сфокусувало свою діяльність у молодій державі на хоровому співі як засобі політичної пропаганди. Світу, який був навмисне негативно інформований деспотичною росією щодо України, варто переконатись у самобутності культури українського народу. Культурна зрілість має стати для світу легітимізацією також і політичної незалежності цієї країни» – зазначено у віденському виданні Musica Divina 7 серпня 1919 року [132].

Передумовами активізації жанру стало «розростання» зібраного етнографічного матеріалу, який дослідники формували у збірки. Композитори наступних поколінь регулярно звертались до збірок А. Вахнянина, А. Єдлічки, А. Коціпінського, М. Лисенка та інших етнографів, як до народно-пісенного сховища. Важливим етапом стало поширення народних пісень, зокрема і сформованих збірок серед аматорських та професійних хорових колективів. З другої половини XIX століття обробка народної пісні увійшла до постійної композиторської практики. У творчості М. Лисенка сформувався інваріант хорової обробки, де поєднувалось прагнення збереження та пропагування народного

багатоголосся і водночас відбувався активний розвиток виконавської драматургії.

Розвиток народної пісні у творчості композиторів відбувався за кількома параметрами: активною практикою етнографічної діяльності, композиційними нюансами, за жанровою типологією, способами психологізації сюжету, варіюванням виконавського складу, вагою інструментального супроводу, мелодичним розвитком, ладо-гармонічними та фактурними засобами. Важливим внеском у розвиток народної пісні став прояв симфонічного мислення, яке проявилось у деталізації і водночас цілісності розвитку образу, динаміці розгортання матеріалу.

У **другому розділі** розглядається постать О. Кошиця у сучасному українському музичному мистецтві у двох параметрах: музикознавчому та виконавському. Як відомо, унікальність особистості О. Кошиця полягає у численності його творчих інтересів: хоровий диригент, композитор, фольклорист, етнограф, педагог, музичний критик та есеїст, мемуарист та музично-громадський діяч, театральний капельмейстер. Безперечна диригентська репутація, викладацький талант, щире захоплення етнографічною діяльністю та шанобливе ставлення до народної пісні та її аранжування, прославляють ім’я О. Кошиця і досі.

Розвиток «кошицезнавства» триває досі. Праці О. Пеленського (адміністратора капели О. Кошиця), З. Лиська, М. Антоновича, М. Головащенка, Н. Калуцької та Л. Пархоменко, Т. Пересунько та А. Смірнова – вагома частка у вивченні життєтворчості О. Кошиця. Численні статті присвячені не тільки феномену митця, а й його творчому доробку.

Протягом останніх років значну увагу творчості О. Кошиця приділили і виконавці. З останніх виконавських подій варто зазначити виконання Першої Літургії О. Кошиця у 2025 р. у рамках духовно-мистецького циклу з п’яти літургій «100 років української літургії». А згодом завдяки ініціативі Всеукраїнського хорового товариства імені Миколи Леонтовича до відзначення 150-річчя від дня народження О. Кошиця відбулось виконання всіх літургій композитора. Дві неперетинні події – реконструкції двох концертів О. Кошиця представила Академічна хорова капела Українського Радіо під орудою Юлії Ткач: «Українські колядки» (1915 р.) та «Гай, Рожество» (Карнегі Гол 1922 р.).

У доробку О. Кошиця знаходимо більше півтори тисячі обробок народних пісень серед яких цикли колядок і щедрівок, ліричні, жартівливі, канти, чимало обрядових пісень. Збереження лисенківських засад обробок народних пісень, увага до динамічних нюансів та деталізація фразування, поліфонізація фактури та стретні проведення тем, ладо-гармонічний розвиток аж до імпресіоністичних акордових сполучень, конрапунктичне поєднання декількох пісень в один твір, використання невичерпних багатств тембрової оркестровки – ключові особливості обробок народних пісень О. Кошиця.

Третій розділ дослідження присвячено хоровим обробкам народних пісень Б. Лятошинського та виконавським особливостям обробок О. Кошиця

та Б. Лятошинського. Кульмінацією звернення до жанру обробки стали саме хорові екземпляри, а не для голосу та фортепіано (для хору без супроводу – 1942 р., натомість для голосу – 2 обробки 1934 р., 10 – 1937 р., 15 – 1941 р., 5 – 1941 р.). Це спостереження підкреслює еволюцію мислення Б. Лятошинського та розвиток власної моделі симфонізму, яка в обробках проявилась у рисах поемності, розробковості у різних розділах форми, оновлення тематичного матеріалу, формоутворюючою роллю поліфонії.

Обробки народних пісень для хору вирізняються з-поміж інших творів Б. Лятошинського стриманістю у виборі музичних засобів та жанрово-стильовою однорідністю, у чому наслідує традиції, закладені М. Лисенком, задля збереження автентичності виконання Свідома відмова від нагромадження музичної тканини компенсується особливим способом «розростання» музичного матеріалу – поступовим накопиченням фактурних, ладо-гармонічних, тембрових сил. Композитор уникає частих тональних зсувів та надмірної поліфонізації фактури (що нерідко зустрічаємо в обробках П. Козицького), натомість головним каталізатором розвитку більшості хорових обробок Б. Лятошинського є симфонічне мислення.

У дослідженні виконавського аспекту акцентовано, що уваги потребує вивчення як специфіки композиторського мислення та драматургічних особливостей задля формування цілісності звучання, так і більш дрібних виконавських задач. Це робота з поетичним текстом, інтонацією, темповими коливаннями, динамікою, яка нерідко складає один з найважливіших важелів розгортання твору та ін. Окрім того, важливо не втрачати пильнування за голосоведенням, конрапунктичними голосами тощо.

В результаті аналізу зроблено **висновки**, що хорові обробки народних пісень складають особливий пласт української композиторської творчості. Синтез збереження народної традиції та прояв авторського стилю – найістотніша риса хорових обробок у творчості О. Кошиця та Б. Лятошинського.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики, хорової літератури, аналізу музичних творів, у подальших дослідженнях із тематики роботи, а також у практичній роботі музикантів-виконавців — інтерпретаторів творів О. Кошиця та Б. Лятошинського.

Ключові слова: обробка народної пісні для хору, традиція, Олександр Кошиць, Борис Лятошинський, виконавство.

ABSTRACT

Prytula B. M. Folk Song Arrangements in the Work of 20th-Century Ukrainian Composers: Stylistic and Performance Aspects — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of a creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 «Musical Art» (field of knowledge 02 «Culture and Art»). – National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2026.

Relevance of the research. . Arrangements of folk songs constitute a vibrant chapter in the creative legacy of Ukrainian composers. Diverse in terms of genre, style, timbre, and imagery, these arrangements of folk songs have evolved into vocal, instrumental, or choral miniatures. Coherent in terms of their dramatic, modal-harmonic, and textural development, as well as their timbral orchestration, these arrangements have established themselves in Ukrainian musical art not only as educational material but also as an indicator of a composer's artistic maturity.

Many composers have turned to this genre. With the spread of ethnographic research, the publication of numerous collections based on materials recorded during expeditions, and the emergence of amateur and professional choral groups, interest in folk songs grew significantly in both popular and professional circles beginning in the second half of the 19th century.

M. Lysenko was one of the first to turn to the genre of folk song arrangements. Even in his works, we find both solo pieces with piano accompaniment and choral works. M. Lysenko's respect for folk song material and his commitment to preserving the tradition of folk polyphony were adopted by 20th-century composers. Among them were V. Barvinsky, A. Vakhnyanin, H. Havrylets, M. Hayvoronsky, P. Demutsky, L. Dychko, P. Kozytsky, F. Kolessa, V. Kosenko, O. Koshyts, M. Leontovych, M. Lysenko, S. Lyudkevych, B. Lyatoshynsky, O. Nyzhankivsky, L. Revutsky, M. Skoryk, Ye. Stankovych, Ya. Stepovyi, K. Stetsenko, and many others. Choral arrangements of folk songs deserve special attention, as they not only reflect the composer's individual style but also illustrate their national identity and the distinctive features of folk music.

The analysis of stylistic features in the arrangements focuses on manifestations of the composers' individual styles within the context of folk tradition. This study will focus on the first half of the 20th century, specifically on the works of O. Koshyts and B. Lyatoshynsky, whose choral arrangements will serve as the analytical material for this research. Using the choral works of these composers as examples, this study examines these two elements: it outlines the overall scope of their choral output, the prevalence of folk song arrangements—both solo and choral—and the main trends in the genre's development, and analyzes some of the arrangements.

Contemporary choral ensembles very often turn to the choral works of O. Koshyts and B. Lyatoshynsky; in particular, choral arrangements are frequently

performed. Often, behind the textural or modal-harmonic transparency lie numerous nuances that the conductor must take into account.

The relevance of this research topic lies in the following aspects:

1. The genre of folk song arrangements has a long history spanning more than one century and involving countless names. Its choral variant has occupied a special place in the work of composers and performing ensembles. In the hands of masters, the folk song has been transformed into a full-fledged choral miniature, has acquired various characteristics—including theatrical elements—and has become firmly established in choral ensembles not only in Ukraine but also abroad. However, the distinctive features of this phenomenon, its history of development, prominent figures, and a holistic understanding of the entire picture have yet to be fully examined and require a comprehensive analysis.

2. An examination of the creative universalism of O. Koshyts and B. Lyatoshynsky broadens the perspective on their personalities, complements existing analytical studies, and assists conductors and performers in developing an interpretive approach to the works.

3. The choral works of both composers are grounded in national principles regarding genre, style, intonation, and modal-harmonic parameters. The analyzed and discussed works by O. Koshyts and B. Lyatoshynsky illustrate not only their creative potential but also their deep roots in national tradition and their profound desire to understand, preserve, and embody it within more contemporary musical contexts. This aspect has been addressed in some studies and warrants further investigation.

4. In their choral arrangements of folk songs, both composers follow the traditions established by M. Lysenko. This applies first and foremost to the preservation of the tradition of folk polyphony. However, the renewal of musical language—as embodied by O. Koshyts and B. Lyatoshynsky at the compositional, thematic, textural, and modal-harmonic levels—also requires musicological analysis and conducting skill.

5. The performance aspect of O. Koshyts and B. Lyatoshynsky's choral arrangements of folk songs has never been studied; therefore, its inclusion will contribute to a deeper understanding and broader interpretive possibilities of these choral works.

The aim of the study is to provide a comprehensive overview of the genre of folk song arrangements in the works of Ukrainian composers of the first half of the 20th century and to identify stylistic and performance characteristics in the choral arrangements by O. Koshyts and B. Lyatoshynsky.

The object of the study is the genre of folk song arrangements.

The subject of the study is the choral arrangements of folk songs by O. Koshyts and B. Lyatoshynsky in terms of stylistic and performance characteristics.

The scientific novelty of this study lies in the fact that, for the first time:

— a review of the history of the development of the genre of Ukrainian folk song arrangements has been conducted;

— special attention has been paid to the history of choral arrangements of folk songs, in contrast to popular musicological approaches that focus on folk song arrangements for voice and piano;

— musicological works on the genre of choral arrangements of Ukrainian folk songs have been systematized;

— the influence of composers' conducting activities on the formation of the genre of choral arrangements of folk songs has been analyzed;

— the place of choral arrangements of folk songs has been examined in the context of the choral works of O. Koshyts and B. Lyatoshynsky;

— examined the life's work of these composers in terms of creative universalism. The main spheres of their activity were identified, and their influence on contemporary Ukrainian musical art was analyzed;

— most of the arrangements by both composers were analyzed for the first time;

— based on an analysis of the choral arrangements by O. Koshyts and B. Lyatoshynsky, the specific performance challenges for both the conductor and the choir members are outlined.

Further development was achieved in the theoretical foundations for the formation of universalism in the creative personality (according to O. Komenda), the theoretical foundations for studying the creative work of O. Koshyts and B. Lyatoshynsky, determining the place of the composers' choral legacy—particularly their arrangements of folk songs—forming a comprehensive picture of the composers' work in the genre of folk song arrangements for choir, and identifying its genre and stylistic features as well as performance challenges.

The scientific study consists of an introduction, three chapters, and conclusions. **The first chapter** examines the history of the development of folk song arrangements. The country's pressing need to promote its own cultural heritage—both within Ukraine and on the world stage—contributed to the phenomenal spread of Ukrainian folk songs across the globe: "The Ukrainian Ministry of Culture and Arts focused its activities in the young state on choral singing as a means of political propaganda. The world, which had been deliberately misinformed about Ukraine by despotic Russia, needed to be convinced of the uniqueness of the Ukrainian people's culture. Cultural maturity should also serve as a legitimization of this country's political independence in the eyes of the world," as noted in the Vienna-based publication «Musica Divina» on August 7, 1919.

The resurgence of the genre was spurred by the "growth" of the collected ethnographic material, which researchers compiled into collections. Composers of subsequent generations regularly turned to the collections of A. Vakhnyanin, A. Yedlichka, A. Kotsipinsky, M. Lysenko, and other ethnographers as a repository of folk songs. An important milestone was the dissemination of folk songs—including the established collections—among amateur and professional choral groups. From the second half of the 19th century, the arrangement of folk songs became a regular part of compositional practice. In M. Lysenko's work, a

distinctive style of choral arrangement emerged, combining the desire to preserve and promote folk polyphony with the active development of performance dramaturgy.

The development of the folk song in composers' works took place along several lines: active ethnographic research, compositional nuances, genre typology, methods of psychological interpretation of the plot, variations in the performing ensemble, the prominence of instrumental accompaniment, melodic development, and modal-harmonic and textural techniques. An important contribution to the development of the folk song was the emergence of symphonic thinking, which manifested itself in the detailed yet holistic development of the musical image and the dynamics of the material's unfolding.

The second chapter examines O. Koshyts's role in contemporary Ukrainian musical art from two perspectives: musicology and performance. As is well known, the uniqueness of O. Koshyts lies in the breadth of his creative interests: he was a choral conductor, composer, folklorist, ethnographer, educator, music critic and essayist, memoirist, musical and social activist, and theater conductor. His undisputed reputation as a conductor, his talent as a teacher, his sincere passion for ethnographic work, and his respectful attitude toward folk songs and their arrangements continue to bring honor to O. Koshyts's name to this day.

The development of "Koshyts studies" continues to this day. The works of O. Pelensky (administrator of O. Koshyts's choir), Z. Lysko, M. Antonovych, M. Holovashchenko, N. Kalutska, L. Parkhomenko, T. Peresunko, and A. Smirnov constitute a significant part of the study of O. Koshyts's life and work. Numerous articles are devoted not only to the artist as a phenomenon but also to his body of work.

In recent years, performers have also devoted considerable attention to O. Koshyts's works. Among recent performances, it is worth noting the performance of O. Koshyts's First Liturgy in 2025 as part of the spiritual and artistic series of five liturgies titled "100 Years of the Ukrainian Liturgy." Later, thanks to an initiative by the All-Ukrainian Mykola Leontovych Choral Society, all of O. Koshyts's liturgies were performed to mark the 150th anniversary of his birth. The Academic Choir of Ukrainian Radio, conducted by Yulia Tkach, presented two extraordinary events—reconstructions of two of O. Koshyts' concerts: "Ukrainian Christmas Carols" (1915) and "Hail, Christmas" (Carnegie Hall, 1922).

O. Koshyts's body of work includes more than 1,500 arrangements of folk songs, among which are cycles of Christmas carols and New Year's songs, lyrical and humorous pieces, cantatas, and numerous ritual songs. His work preserves Lysenko's principles for arranging folk songs, with attention to dynamic nuances and detailed phrasing, polyphonic texture and the interweaving of themes, modal-harmonic development extending to impressionistic chord progressions, the contrapuntal combination of several songs into a single work, and the use of the inexhaustible riches of timbral orchestration—these are the key features of O. Koshyts's arrangements of folk songs.

The third chapter of the study is devoted to B. Lyatoshynsky's choral arrangements of folk songs and the performance characteristics of the arrangements by O. Koshyts and B. Lyatoshynsky. The culmination of his exploration of the arrangement genre was precisely the choral works, rather than those for voice and piano (for unaccompanied choir—1942, whereas for voice: 2 arrangements in 1934, 10 in 1937, 15 in 1941, and 5 in 1941). This observation underscores the evolution of B. Lyatoshynsky's thinking and the development of his own model of symphonism, which manifested itself in the arrangements through poetic qualities, elaboration in various sections of the form, the renewal of thematic material, and the form-shaping role of polyphony.

His choral arrangements of folk songs stand out among B. Lyatoshynsky's other works for their restraint in the choice of musical means and their genre and stylistic uniformity, in which he follows the traditions established by M. Lysenko, in order to preserve the authenticity of the performance. The deliberate avoidance of an overabundance of musical texture is offset by a unique method of "expanding" the musical material—the gradual accumulation of textural, modal-harmonic, and timbral elements. The composer avoids frequent tonal shifts and excessive polyphonization of the texture (which we often encounter in P. Kozytsky's arrangements); instead, the main catalyst for the development of most of B. Lyatoshynsky's choral arrangements is symphonic thinking.

In the study of the performance aspect, it is emphasized that attention must be paid both to the specifics of the composer's thinking and dramaturgical features—which are essential for creating a cohesive sound—and to more detailed performance tasks. This involves working with the poetic text, intonation, tempo variations, and dynamics—which often serve as one of the most important drivers of a piece's development—among other elements. Furthermore, it is important to maintain close attention to voice leading, contrapuntal voices, and so on.

As a result of the analysis, it was concluded that choral arrangements of folk songs constitute a distinct layer of Ukrainian compositional creativity. The synthesis of preserving folk tradition and expressing the composer's personal style is the most essential feature of choral arrangements in the works of O. Koshyts and B. Lyatoshynsky.

Practical Significance of the Work. The materials of this scholarly study can be used in courses on the history of Ukrainian music, choral literature, and musical analysis; in further research on the topic of this work; as well as in the practical work of performing musicians who interpret the works of O. Koshyts and B. Lyatoshynsky.

Keywords: arrangement of folk songs for choir, tradition, Oleksandr Koshyts, Boris Lyatoshynsky, performance.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1. Притула Б. М. Обробки українських народних пісень Олександра Кошиця та їх вплив на розвиток хорового мистецтва України // Вісник Львівського університету / Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2025. Вип. 26. С. 84–90. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.84–91

2. Притула Б. М. Хорові обробки народних пісень у творчості Бориса Лятошинського: жанрово-стильовий та виконавський аспекти // Аспекти історичного музикознавства. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2026. Вип. XLIII (43). С. 190–210.

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри хорового диригування, а також історії української музики та музичної фольклористики. Матеріали дослідження викладені в доповідях на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях. Презентовано творчий мистецький проєкт на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва.

Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту

1. Притула Б. М. Обробки українських народних пісень Бориса Лятошинського: виконавський аспект // Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва» (Київ, 27 жовтня 2023 р.).

2. Притула Б. М. Вітчизняні мистецькі колективи як голос української ідентичності у світі // Сьома Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 02–04 листопада 2023 р.).

3. Притула Б. М. Геополітичні процеси у світі в контексті мистецтва. Вплив та наслідки V Міжнародна наукова конференція «ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ» (Київ, 15-16 листопада 2023 р.).

4. Притула Б. М. Кшиштоф Пендерецький та його українське коріння // Тринадцята міжнародна наукова конференція «ЮВІЛЕЙНІ ТА ПАМ’ЯТНІ ДАТИ 2023 РОКУ» (Київ, 20–21 листопада 2023 р.).

5. Притула Б. М. Специфіка відбору та методи реалізації програм виступів на іноземних концертних платформах // Міжнародна науково-практична конференція «СВІТОВА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА В УМОВАХ ФОРМУВАННЯ НОВОГО СВІТОПОРЯДКУ» (Київ, 07 грудня 2023 р.).

6. Притула Б. М. Еволюція композиторського письма у контексті камерно-інструментального виконавства: технічна та стильова новизна Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція «Камерно-інструментальний ансамбль у просторі та часі» (Київ, 14-15 грудня 2023 р.)

7. Притула Б. М. Інновації жанру обробки народної пісні у творчості Олександра Кошиця // Науково-практична конференція «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності» (Київ, 19-20 квітня 2024 р.).

8. Притула Б. М. Творчість українських композиторів в контексті співпраці України та ЮНЕСКО // Міжнародна науково-практична конференція «УКРАЇНА — ЮНЕСКО: 70 РОКІВ РАЗОМ» (Київ, 25 квітня 2024 р.).

9. Притула Б. М. Сучасні інтерпретаційні музичні тенденції у цирковому мистецтві // Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (Київ, 26 вересня 2024 р.).

10. Притула Б. М. Жанр обробки народної пісні у творчості композиторів XX століття: виконавський аспект // VI Міжнародна наукова конференція «ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ» (Київ, 13–14 листопада 2024 р.).

11. Притула Б. М. Жанр обробки народної пісні у творчості композиторів XX століття: виконавський аспект та еволюція інтерпретацій // Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва» (Київ, 19 грудня 2024 р.).

12. Притула Б. М. Обробки українських народних пісень Олександра Кошиця та їхній вплив на розвиток хорового мистецтва в Україні // XXIV Міжнародна науково-практична конференція «МОЛОДІ МУЗИКОЗНАВЦІ» у рамках VII Міжнародного науково-творчого проєкту «СУЧАСНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО ТА ВИКОНАВСТВО: ВІД ТЕОРЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ ДО ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ» (28–30 березня 2025 р.).

13. Притула Б. М. Обробки народних пісень у творчості Бориса Лятошинського: стильовий та виконавський аспект // Восьма Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 06–08 листопада 2025 р.).

14. Притула Б. М. Особливості композиторського стилю Олександра Кошиця та Бориса Лятошинського: засоби образотворення та інтерпретаційні підходи // Міжнародна наукова конференція «НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС ЯК ПАРАДИГМА МИСТЕЦЬКИХ ЦІННОСТЕЙ: ТРАДИЦІЇ І ДІАЛОГИ У ВИМІРАХ СУЧАСНОСТІ» в рамках четвертого міжнародного культурно-мистецького фестивалю пам'яті Героя України, Лауреата Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка академіка, композитора Мирослава Скорика (4-6 травня 2026 р.).

15. Притула Б. М. Сучасна інтерпретаторська новизна через призму виконання: засоби виразності та методи їх втілення // Всеукраїнський щорічний круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (Київ, 25 травня 2026 р.).

З М І С Т

АНОТАЦІЯ **2**

ABSTRACT **7**

ВСТУП **17**

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ **27**

1.1. Обробка народної пісні для хору: історія розвитку 27

1.2. Обробки народних пісень у творчості українських композиторів першої половини ХХ століття: вектори розвитку 34

Висновки до першого розділу 48

РОЗДІЛ 2 ХОРОВІ ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОРІЄНТИРИ **49**

2.1. Постать Олександра Кошиця в сучасному українському музичному мистецтві: музикознавчий та виконавський вимір 49

2.2. Хорові обробки народних пісень Олександра Кошиця: стильовий аспект 61

Висновки до другого розділу 69

РОЗДІЛ 3 ХОРОВІ ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО **70**

3.1. Обробка народної пісні у творчості Бориса Лятошинського 70

3.2. «Українські народні пісні в обробці для мішаного хору a cappella» ор. 36 Б. Лятошинського: жанрово-стильові особливості 74

3. 3. Виконавське прочитання обробок народних пісень О. Кошиця та Б. Лятошинського 82

Висновки до третього розділу 87

ВИСНОВКИ 89

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ..... 94

ДОДАТКИ..... 109

Додаток А. Афіша проєкту О. Кошиця «Українські колядки» 28.12.1915 р..... 109

Додаток Б. Афіша фільму «Маруся»..... 110

Додаток В. Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження..... 111

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У контексті популяризації української культури зростає інтерес до музичної народної творчості. Унікальним інструментом самовираження народного духу став гуртовий спів та хор, які протягом багатьох століть відбивали настрої народу та служили його єдності. З другої половини XIX століття по причині поширення етнографічних розвідок, фіксації народно-пісенної творчості, формування її у збірки та їх подальше видання, з появою фонографу, який також активно почали використовувати для запису пісень, композитори все частіше почали звертатися до народної пісні у своїй творчості, аранжувати її, розширювати фактурний виклад від гомофонного складу до багатоголосся.

Особливою нішею композиторської творчості стало аранжування народних пісень для хору. На відміну від сольних обробок, хорові менше потребували супроводу та більше – майстерності хорового звучання, голосоведення тощо. Хоча у творах М. Лисенка знаходимо зразки, де партія фортепіано не тільки підтримує хор, а й перетворюється на самостійну інструментальну п'єсу. Пізніше функція інструментального супроводу повністю перейшла у хорові партії або ж виписана доволі прозорою фактурою.

Традиції обробок народних пісень для різноманітних складів – чоловічого, жіночого, мішаного, дитячого – закладені М. Лисенком, О. Кошицем, М. Леонтовичем та продовжені Л. Ревуцьким, П. Козицьким, М. Колессою, М. Вериківським, Б. Лятошинським та багатьма іншими. У роботі з народною піснею перед композиторами поставало головне завдання – зберегти іманентні якості народнопісенної творчості, ознаки народного багатоголосся і водночас проявити авторську позицію. Саме тому обробка представляється як «своєрідна концертна транскрипція пісні з яскравим авторським тлумаченням її змісту й образів» [89, с. 60]. Композитори прагнули розширення та поглиблення не тільки музичних чи поетичних

якостей, але й образних. Саме тому сфера їх творчості розповсюдилась на всі області музичної мови, зокрема сюжетно-образного шару, що у поєднанні зі специфічно народними прийомами створює неповторний тандем.

Жанр обробки народної пісні для хору отримав яскраве втілення у творчості О. Кошиця та Б. Лятошинського. Композитори, диригенти, викладачі та громадські діячі – обидва митці мали неповторний авторський стиль, проте у роботі з хоровими обробками знаходимо спільні якості: делікатне та шанобливе ставлення до вихідного пісенного джерела, виявлене у максимальному збереженні первинного матеріалу та особливостей народного багатоголосся, відсутність докорінних ладо-гармонічних змін, натомість увагу зосереджено на фактурі та поліфонічному розвитку голосів.

Попри виконавську популярність, хорові обробки О. Кошиця та Б. Лятошинського, як і жанр хорової обробки загалом, досі не мають належного музикознавчого обґрунтування ані у зрізі історичного розвитку, ані у розгляді творчого доробку конкретної персоналії. Зокрема відсутність музикознавчого аналізу стильових особливостей обробок та сформованих виконавських завдань обумовлюють нагальність вивчення теми.

Актуальність проблематики дослідження полягає у таких аспектах:

1. Жанр обробки народної пісні має тривалу історію, яка охоплює не одне століття та безліч імен. Її хоровий різновид посів особливе місце у творчості композиторів та виконавських колективів. Народна пісня у руках майстрів перетворилася на повноцінну хорову мініатюру, набула різноманітних властивостей, у тому числі сценічної дії та міцно закріпилась у хорових колективах. Проте особливості цього феномену, його історія розвитку, видатні імена та цілісне сприйняття всієї картини досі не мають повноцінного огляду та потребують всебічного аналізу.

2. Огляд творчого універсалізму О. Кошиця та Б. Лятошинського розширює панораму сприйняття їх особистостей, доповнює наявні аналітичні

розвідки та допомагає диригентам та виконавцям у формуванні інтерпретаційної версії твору.

3. Хорова творчість обох композиторів ґрунтується на національних засадах жанрово-стильових, інтонаційних, ладо-гармонічних параметрів. Проаналізовані та згадані твори О. Кошиця та Б. Лятошинського ілюструють не тільки їх творчий потенціал, а й укоріненість у національній традиції та глибоке прагнення її розуміння, збереження та втілення у більш сучасних музичних умовах. Такий аспект був представлений у деяких дослідженнях та потребує подальшого вивчення.

4. У хорових обробках народних пісень обидва композитори наслідують традиції, закладені М. Лисенком. Це стосується насамперед питання збереження традиції народного багатоголосся. Проте оновлення музичної мови, яке втілили О. Кошиць та Б. Лятошинський на композиційному, тематичному, фактурному, ладо-гармонічному рівнях також потребує музикознавчого аналізу та диригентського хисту.

5. Виконавський аспект хорових обробок народних пісень О. Кошиця та Б. Лятошинського ніколи не досліджувався, тож його залучення сприятиме глибшому розумінню та інтерпретаційним можливостям хорових творів.

Всі означені аспекти охоплює **об'єкт дослідження** – жанр обробки народної пісні.

Предметом дослідження є хорові обробки народних пісень О. Кошиця та Б. Лятошинського в контексті стильових та виконавських особливостей.

Вивчення жанру обробки народної пісні охоплює чимало аспектів: історичний, процесуальний, персональний, жанрово-стильовий, виконавський та інші. Кожен з них потребує глибшого пізнання, роз'яснення, порівняння тощо. Тому **мета дослідження** – зробити цілісний огляд жанру обробки народної пісні у творчості українських композиторів І половини ХХ століття, виявити стильові та виконавські особливості у хорових обробках О. Кошиця та Б. Лятошинського.

Виконання поставленої мети передбачає вирішення наступних **завдань**:

– окреслити парадигму розвитку жанру обробки народної пісні для хору;

– надати комплексну характеристику жанрової природи обробки народної пісні, що враховує виконавський аспект;

– визначити ключові стильові особливості хорових обробок у творчості композиторів І половини ХХ століття;

– визначити жанрову та стилістичну основи пісенної спадщини О. Кошиця та Б. Лятошинського, а також особливості взаємозв'язку ключових жанрів їх творчості;

– ввести у науковий та виконавський обіг не виконувані або мало виконувані обробки українських народних пісень для хору a cappella авторства О. Кошиця та Б. Лятошинського;

– на прикладі низки творів виявити специфіку виконавських завдань, виконавських труднощів та шляхи їх вирішення у роботі з хоровим колективом.

Серед **методів дослідження** обрано культурно-історичний для короткого історичного екскурсу щодо побутування жанру обробки народної пісні у професійному музичному середовищі; структурний та системний методи – для систематизації та узагальнення інформації щодо творчості О. Кошиця та Б. Лятошинського, хронології звернень композиторів до жанру обробки народної пісні та його типології; порівняльний – для формування переліку відмінних якостей обробок різних композиторів; музично-аналітичний – для визначення жанрово-стильових та виконавських особливостей обробки народної пісні для хору у творчості О. Кошиця та Б. Лятошинського.

Теоретичне підґрунтя дослідження становлять праці з питань жанру обробки народної пісні та його розвитку, специфіки народного

багатоголосся, реалізації аранжування народної пісні у професійній музиці, вивчення творчого шляху та спадщини О. Кошиця та Б. Лятошинського, виконавської хорової майстерності. Виокремимо праці, які стали ключовими для даного дослідження.

Інтерес до прояву національного у професійній музичній творчості спостерігається у музикознавців усього світу та протягом всього періоду існування професійного мистецтва. Інтеграцію української народної пісні у професіональну музику досліджували музикознавці як радянського періоду, так і в наші часи. Дослідження Людмили Грисенко [27, 28, 29] актуальні для вивчення специфіки побутування жанру народної пісні та її місця у творчості Б. Лятошинського. Авторка простежує вплив народних джерел та особливості їх втілення у творах митця протягом всього творчого шляху, дає теоретичне підґрунтя від виражальних якостей народних ладів до формотворчих принципів. Звертається дослідниця і безпосередньо до аналізу жанру обробки народної пісні у доробку митця, проте більше уваги приділяє обробкам для голосу та фортепіано, а хорові розглядає доволі побіжно.

Олена Гончаренко [23] детально аналізує обробку народної пісні Б. Лятошинського «Журба за журбою»: науковиця вивчає мистецький шлях композитора на предмет «виявлення й осмислення прихованих “мікрочипів” українськості» [23, с. 44] у творчості Б. Лятошинського, розглядає жанр обробки, спираючись на досвід М. Леонтовича; розглядає власне обробку пісні та її драматургічну роль у Третій симфонії.

В аспекті ладо-гармонічних особливостей обробкою народної пісні у творчості композитора цікавилась Богдана Фільц [116, 121]. Аналізуючи гармонічний аспект музичної мови композитора, авторка звертається до творів саме для голосу та фортепіано. Унікальною є праця авторки «Хорові обробки українських народних пісень» [120], адже вона є першим і можливо досі єдиним монографічним дослідженням, у якому розглядаються обробки

народних пісень саме для хору, аналізуються стильові відмінності та узагальнюються новаторські ознаки.

Надважливою для розуміння хронології створення та подальшого збереження обробок народних пісень, зокрема хорових, є дослідження Юлії Бенті [6]. Дослідниця зауважує, що укладений перелік творів у монографії І. Белзи «лише частково відображають рукописи, які знаходимо у архівному зібранні видавництва “Музична Україна”» [61, с. 25]. Окрім того авторка вказує на деякі аналітичні статті, що стосуються саме хорових обробок композитора, які також досі зберігаються виключно в архіві видавництва «Музичної України». Факти, викладені Ю. Бентею, підтверджують актуальність теми даного дослідження та вказують на потребу вивчення творчості українських композиторів, залучаючи архівні джерела для висвітлення достеменних фактів їх творчої біографії.

Безумовно, список залучених праць можна і потрібно значно розширити разом із збагаченням контексту та вивчення теми. Окреслимо деякі з них:

— історія української музики: Л. Корній [53], Л. Корній та Б. Сюта [54], О. Крусь [70], С. Павлишин [88], М. Ржевська [100], А. Рудницький [101];

— жанр хорової обробки народних пісень: Т. Булат [15], І. Бермес [9], М. Гайдай [20], І. Зінків [36], Г. Карась [41], А. Лащенко [73, 74], Л. Пархоменко [89], Б. Фільц [118, 120];

— життєтворчість О. Кошиця: М. Антонович [1], Т. Булат [14], М. Головащенко [21, 22], Т. Гусарчук [31, 32], М. Загайкевич [34], Н. Калуцка та Л. Пархоменко [39], Г. Карась [40], О. Кошиць [60–67], З. Лисько [78], Т. Пересунько [91, 92], С. Салій [103], Л. Турчак [111];

— життєтворчість Б. Лятошинського: І. Белза [4], Ю. Бентя [6], Т. Бондаренко [13], О. Гончаренко [23], Л. Грисенко [27, 28, 29], О. Коменда [51], А. Лащенко [73, 75], О. Торба [110], Б. Фільц [114,117, 121];

— питання національного в музиці: Н. Горюхіна [26], О. Козаренко [46, 47], І. Коновалова [52];

— питання народного багатоголосся та специфіка народної творчості: А. Іваницький [37, 38], В. Матвієнко [81], І. Пясковський [98], О. Шевчук [128], Л. Ященко [135, 136];128

— аспекти драматургії: В. Вишинський [18], Б. Сюта [107]; В. Штихалюк [130];

— виконавський аспект хорової творчості: О. Батовська [3], Н. Бєлік-Золотарьова [10], Є. Бондар [11], П. Горохов [24], Ю. Пучко [96, 97], Ю. Ткач [108], С. Якимчук [133].

Аналітичний матеріал дослідження. У роботі проаналізовано по декілька хорових обробок народних пісень О. Кошиця та Б. Лятошинського (ор. 36) за вибором автора.

Наукова новизна статті полягає у тому, що викладений матеріал майже не має паралелей серед інших музикознавчих досліджень: автори звертаються переважно до обробок народної пісні для голосу і фортепіано, а твори для хору згадуються побіжно. Формування цілісної картини щодо роботи Б. Лятошинського у жанрі обробки народної пісні для хору, виявлення її жанрово-стильових особливостей та виконавських задач складають унікальність дослідження. Розуміння етапності розвитку жанру, стильових та стилістичних відмінностей у творчості різних композиторів сприятиме більш ґрунтовному опрацюванню музичного матеріалу диригентами у репетиційному процесі.

У роботі *вперше:*

— зроблено огляд історії розвитку жанру обробки української народної пісні;

— особливу увагу приділено історії хорового різновиду обробки народної пісні, на противагу популярних музикознавчих звернень до обробок народної пісні для голосу і фортепіано;

— систематизовано музикознавчі праці з питань жанру хорової обробки української народної пісні;

— проаналізовано вплив диригентської діяльності композиторів на формування жанру хорової обробки народної пісні;

— розглянуто місце хорової обробки народної пісні у контексті хорової творчості О. Кошиця та Б. Лятошинського;

— розглянуто життєтворчість названих композиторів на предмет творчого універсалізму. Виявлено основні сфери їх діяльності та проаналізовано вплив на сучасне українське музичне мистецтво;

— більшість обробок обох композиторів проаналізовано вперше.

— на основі аналізу хорових обробок О. Кошиця та Б. Лятошинського окреслено виконавську специфіку роботи як диригента, так і хористів.

Набули подальшого розвитку теоретичні засади формування універсалізму творчої особистості (за О. Комендою), теоретичні засади вивчення життєтворчості О. Кошиця та Б. Лятошинського, визначення місця хорової спадщини композиторів, зокрема обробок народних пісень, формування цілісної картини щодо роботи композиторів у жанрі обробки народної пісні для хору, виявлення її жанрово-стильових особливостей та виконавських задач.

Практичне значення роботи. Матеріали наукового обґрунтування можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музики, хорознавства, аналізу музичних творів, у подальших дослідженнях з тематики роботи, а також у практичній роботі музикантів-виконавців — інтерпретаторів хорової творчості О. Кошиця та Б. Лятошинського. Дослідження має посприяти популяризації хорових творів митців та заохоченню до їх виконання в більш широких колах професійних виконавців.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи представлені у доповідях на п’ятнадцяти науково-практичних конференціях:

— дев’ятьох міжнародних — «Україна Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2–4 листопада 2023 р., 6-8 листопада 2025 р.,); «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 15-16 листопада 2023 р.); «Ювілейні та пам’ятні дати 2023 року» (Київ, 20–21 листопада 2023 р.); «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (Київ, 07 грудня 2023 р.); «Україна — Юнеско: 70 років разом» (Київ, 25 квітня 2024 р.); «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (Київ, 13–14 листопада 2024 р.); «Молоді музикознавці» (Київ, 28–30 березня 2025 р.); «Національно-культурний дискурс як парадигма мистецьких цінностей: традиції і діалоги у вимірах сучасності» (Київ, 4-6 травня 2026 р.).

— шістьох всеукраїнських — «Про стан сучасного виконавського мистецтва» (Київ, 27 жовтня 2023 р., 19 грудня 2024 р.); «Камерно-інструментальний ансамбль у просторі та часі» (Київ, 14-15 грудня 2023 р.); «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності» (Київ, 19–20 квітня 2024 р.); «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (Київ, 26 вересня 2024 р., 25 травня 2026 р.).

Публікації здобувача. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

Структура та обсяг дослідження. Наукове обґрунтування містить анотацію (українською і англійською мовами), вступ, три розділи, висновки, додатки. У списку використаних джерел 138 позицій. Загальний обсяг роботи становить 5,2 авторського аркуша (113 сторінок), з них основного тексту — 3,6 авторського аркуша (80 сторінок).

У роботі використовувалися такі інструменти штучного інтелекту: [назви ChatGPT, Claude, Gemini тощо]. Вони застосовувалися для [вказати конкретні завдання: пошук літератури, граматична перевірка, допоміжний

засіб для мовного та літературного редагування авторського тексту, переклад цитат тощо]. Всі розділи, при написанні яких використовувався ШІ, перевірені та відредаговані автором особисто. Наукові положення, висновки та результати є власним інтелектуальним внеском автора.

РОЗДІЛ 1
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Обробка народної пісні для хору: історія розвитку

«Голосом святої чистоти і небесної художньої правди залунала наша пісня в широкому світі; встала велика, могутня, життєтворна, як вічне сонце! І перед нею, мов електричне світло перед сонцем, згасло і потемніло все штучне в мистецтві, нещире, чим набита Європа і, так званий, культурний світ. Зголодніла по художній правді людська душа потягнулась до нашої пісні, мов до цілющого джерела, пила з неї нову силу, віднаходила в ній пісні свого чистого дитинства» [61, с. 113–115]. Роздуми О. Кошиця, який став світовим проводирем в українську скарбницю народної пісні, стали водночас підсумком і пророцтвом, кульмінацією і точкою росту. Композитор представляв народну пісню не тільки як невід'ємну складову національної самобутності та культурної спадщини України, а й хорової майстерності.

У творчості європейських композиторів народна пісня нерідко займала прикладне місце. Для українських – вона стала натхненням, інструментом боротьби і символом національної єдності. У творчому доробку кожного з митців обробка народної пісні займала своє особливе місце. Більшість композиторів починали свій творчий шлях з мініатюри для різних інструментів або обробок народних пісень, зокрема для хору. Це був спосіб, у який відбувався пошук національно-ідентичного обличчя композитора та засвоєння національного стилю. Народна пісня стала інструментом життєтворчості – фундаментом музично-педагогічного виховання у родині та закладах освіти і водночас невід'ємною складовою концертного репертуару і музичного оформлення вистав. Потужна потреба країни у популяризації власного культурного надбання як всередині України, так і на світовій арені сприяла феноменальному поширенню української народної пісні по всьому світу: «Українське Міністерство культури й мистецтв сфокусувало свою діяльність у молодій державі на хоровому співі як засобі політичної

пропаганди. Світу, який був навмисне негативно інформований деспотичною росією щодо України, варто переконатись у самобутності культури українського народу. Культурна зрілість має стати для світу легітимізацією також і політичної незалежності цієї країни» – зазначено у віденському виданні Musica Divina 7 серпня 1919 року [132].

Жанр обробки народної пісні для хору – особлива ніша в історії української музики. Саме тут композитори не тільки опановували народну творчість і зокрема її інтонаційні особливості, а й відточували майстерність гармонізації, голосоведення та формотворення. Як зазначають дослідники (Т. П. Булат), цей жанр активізувався у творчості композиторів у другій половині XIX століття на відміну від обробок для голосу, що увійшов до композиторської практики століттям раніше. Передумовами для цього стало «розростання» зібраного етнографічного матеріалу, пошуки шляхів оновлення народнопісенного музичного матеріалу та поширення його серед аматорських та професійних хорових колективів.

Поширенню народної пісні та розвитку її хорової інтерпретації сприяло поєднання композиторської та диригентської діяльності Г. Давидовським[1], А. Вахняниним, П. Демуцьким, А. Кошицем, С. Людкевичем та ін. Існуючі можливості для виконання створених обробок народних пісень або творів на їх ритмо-інтонаційній основі, сприяли не тільки підтримці композитора, а й розвитку композиторського хисту. Митці враховували не тільки музичні характеристики пісні, а й специфіку концертного виконання, яка впливала на драматургічні особливості, залучення фактурних, регістрових і динамічних змін.

Одні з перших обробок народних пісень для хору із супроводом знаходимо у збірниках А. Єдлічки («Пішла мати на село», «Та не люблю я ні

[1] Давидовський Григорій Митрофанович (1866–1952) – український хормейстер, співак, композитор, педагог, громадський діяч. Організатор понад 35-ти хорових капел та 300 хорів, очільник класу хормейстерів у Музичному інституті імені Миколи Лисенка.

Стицька ні Грицька» 1861 р.[1]) та А. Коціпінського («Дівка в сінях стояла», «Добре ті ляхи чинять, що не кумаються», «На тобі, небоже, що мені негоже» 1862 р.). Ці збірники мають дуже важливе значення для композиторів наступних поколінь, які регулярно звертались до них як до народно-пісенного сховища. Якщо хорові обробки А. Коціпінського мають кантову фактурну організацію, то у творах А. Єдлічки з'являються підголоски та допоміжні хроматичні звуки, які збагачають звучання, але в цілому музичний виклад є невибагливим. Декілька хорових обробок знаходимо і у ранніх збірках пісень для голосу з фортепіано М. Лисенка.

Важливу роль у розвитку та пропагуванні жанру обробки народної пісні відіграв Анатоль Вахнянин[2], діяльнісний спектр якого захоплює: композитор, музикознавець, диригент, музично-громадський діяч, одна з ключових постатей українського національного відродження другої половини XIX століття, автор шкільних підручників, ідеолог та організатор товариства «Просвіта», «Нова ера» та «Січ», А. Вахнянин був організатором і керівником музично-хорового товариства «Торбан», а згодом і співацького товариства «Львівський Боян». Із захопленням описує творчий внесок останнього товариства Ф. Колесса: «Через видання львівського "Бояна" увійшли народні пісні в гармонізації М. Лисенка і галицьких композиторів також до репертуару провінціальних «Боянів». Одним словом, завдяки програмній діяльності львівського "Бояна" навколо української народної музики вдомашнився у нас в Галичині, а останніми літами й на Буковині культ народних пісень. Та культ цей, на жаль, дуже поверховий і голословний, не мав і досі не має під собою тривкого грунту, який давало б

[1] Див. у зб. «Собрание малоросийских народных песен». URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00002461

[2] Вахнянин Анатоль Климович (1841 – 1908) – композитор, диригент, гписьменник, ромадський і культурний діяч.

наукове дослідження основ народної мелодії і ритміки» [49, с. 453]. При цьому митець з сумом зауважує на зверхнє ставлення до народної творчості та поширену думку, що «не личить серйозно займатися народними піснями правдивим "майстрам" музичного мистецтва, що такі іграшки треба залишити самим початкуючим "термінаторам", щоби ще вчилися на народних піснях прикроювати як слід взірцеву чотириголосну гармонію, поки не наберуть ліпшого смаку і не виберуться у вищі сфери правдивої штуки» [49, с. 453].

Попри таке зверхнє ставлення до народної творчості, А. Вахнянин разом з о. Порфирієм Блаженним підготували збірку українських квартетів «Кобзар», яку було видано у Львові 1885 року. В ній містились пісні М. Вербицького [1], М. Лисенка, С. Воробкевича, І. Лаврівського, М. Рудковського та ін. Серед них знаходимо і деякі хорові обробки народних пісень А. Вахнянина. Ця збірка призначалася для домашнього музикування та лідертафель[2] – квартетного чоловічого співу, який з'явився у Перемишлі (вперше у Галичині), заснований Іваном Лаврівським[3] та М. Вербицьким. Завдяки регулярній виконавській та слуховій практиці, останній написав чимало чоловічих квартетів, за зразком яких з'явились твори О. Менцінського та ін., а також були опубліковані різні збірки. Як зауважує А. Вахнянин [16, с. 27], окрім авторських творів, чоловічі квартети виконували і всілякі світські пісні, до яких ймовірно входили і народні[4]. «Але з виникненням в Галичині на поч. 90-их рр. XIX ст. масового хорового руху, що був започаткований заснуванням у Львові 1891 р. музично співочого

[1] Саме у цій збірці вперше був опублікований хор «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького, але для чоловічого складу, адже «саме такого типу були хорові колективи (хор козаків у п'єсі "Запорожці", семінаристи) у виконанні яких вперше прозвучав цей твір» [35, с. 97].

[2] Лідертафель (нім. *Liedertafel*) – хорові чоловічі гуртки товариського характеру.

[3] Лаврівський Іван Андрійович (1823–1873) – український галицький композитор, диригент, священник.

[4] Як вважають дослідники, відбиток квартетного стилю знаходимо і у хоровій творчості Ф. Колесси, Є. Козака, зокрема на деяких обробках народних пісень.

Товариства «Боян», виникла потреба пристосування <…> до нових виконавських потреб і можливостей» [14, с. 14]. Таким чином слухова практика хорового співу, спочатку чоловічого, а потім і мішаного, слугувала потужним підготовчим етапом для появи оригінальної, національно характерної хорової творчості.

Дослідники згадують ще й інші пісенно-хорові збірники 1860-1880-х років, наприклад під авторством Я. Бігдая [1]. Збірки цього автора рідко згадуються у музикознавчих працях. Причиною цьому, як вважає, наприклад, Т. Булат, є примітивність його музичної мови, відповідно, запропоновані укладачем обробки народних пісень та його аранжування не знайшли відгуку серед виконавців, інших композиторів та дослідників. Проте, варто зауважити, що найбільш плідним видом діяльності Я. Бігдая був етнографічно-фольклористичний: митець зібрав та записав понад 1500 народних пісень. Серед них була і пісня «Дударик», яку Чуківський селянський хор вивчив, а М. Леонтович згодом почув і взяв до роботи.

Я. Бігдай яскраво проявив себе як громадський діяч: як засвідчують різні джерела, саме за його ініціативи для проведення етнографічних експедицій був запрошений О. Кошиць для збору козацьких кубанських пісень[2]. Композиторський доробок Я. Бігдая доволі скромний, містить більше 300 обробок народних пісень для хору. Підсумовуючи, зауважимо, що кожна збірка українських народних пісень мала свій вплив на популяризацію та розвиток народної хорової творчості.

Безсумнівно, провідна роль у введенні жанру в активний композиторський обіг належить М. Лисенку. Перші зразки його хорових обробок побачили світ 1868 року у виданому в Лейпцигу «Збірнику українських пісень для голосу з фортепіано». Замість жанрової позначки

[1] Бігдай Яким Дмитрович (1855–1909) – український композитор, фольклорист, режисер, громадський діяч, статський радник.

[2] О. Кошиць протягом трьох років з 1903 по 1905 рр. щоліта їздив по Кубані «від станиці до станиці» (З Лиська).

«дума», «гайдамацька» тощо у сольних піснях, композитор нерідко дає вказівку «гуртова». Рівень залученості хору і розвинутості партій коливається від підспівування хором окремих рядків задля підкреслення змісту вербального тексту («Ой, гаю, мій гаю») або співу всього куплету в унісон («Максим Козак, Залізняк») до повноцінної хорової партитури з фортепіанним супроводом («Ой, у лузі та при березі», «Ой, чи цвіт чи не цвіт калиноньку ломить», «Чорна гречка, білі крупи» та ін.[1]). Перші обробки народної пісні для хору М. Лисенка свідчать про формування досвіду та напрямку розвитку жанру від строгого голосоведення та класичної гармонізації до виведених «з народної виконавської практики оригінальних гармоній та прийомів голосоведення, що приходили з живої співочої практики» [15, с. 246]. Стильовою особливістю обробок народних пісень М. Лисенка можна назвати і прагнення підкреслити поетичний текст: амплітуда залученості композитора коливалась від інтонаційної роботи та уваги до ритмо-мелодичних деталей до фактурної динамізації та хорової інструментовки.

М. Лисенко приділяв увагу не тільки музичній мові обробок – викладенню музичного матеріалу та його збагаченню протягом твору, а й заклав основи виконавської драматургії. Залучення діалогічності соліст-хор, увага до тембрових характеристик голосу та відведення заспіву різним солістам в залежності від поетичного тексту, формування «прозорості» звучання шляхом комбінування різних виконавських груп, вивчення та залучення особливостей народного багатоголосся – ці та інші якості стали фундаментальними для подальших композиторських розвідок у жанрі хорової обробки народної пісні.

[1] У цьому ж збірнику знаходяться обробки «Ой, шов я вулицею раз, раз», «Коли б мині, Господи, неділі діждати», «Король коло городу ходить», «Гей! не дивуйте, добриі люде» (збережено орфографію).

Збірки народних пісень Є. Ліньової[1] та О. Листопадова та хорових аранжувань народних пісень Ф. Колесси (52 обробки народних пісень «Наша дума», 1902 р.) та С. Людкевича, Й. Роздольського та В. Ступницького (його ж твори пізніше взяв у репертуар О. Кошиць), численні збірки П. Демуцького («Ліра та її мотиви» 1903, «Народні українські пісні в Київщині» у 2-х ч. 1905 та 1907 рр., «Перший і Другий десяток народних українських пісень з репертуару Охматівського хору» 1906 р.), М Леонтовича («Перша збірка пісень з Поділля», 1901 та «Друга збірка пісень з Поділля», 1903) – розкрили перед сучасниками неосяжний світ української пісні та дали поштовх диригентам та виконавцям вдихнути життя у нову форму народної пісні.

Композитори радянського періоду прийняли естафету. Одна з перших спроб викласти народнопісенний матеріал для юних музикантів у родині та школі належала К. Стеценку: 1907 р. вийшла збірка «Луна», де з тридцяти пісень двадцять три – народні, у 1917 – «Шкільні співаники». Окремо протягом трьох років (1907–1910 рр.) композитор працював над «Колядками та щедрівками», які оформив десятками у 5 збірок[2]. У кожній збірці чимало номерів було запропоновано автором саме для хору, що обумовило їх ексклюзивність.

С. Людкевич за підтримки «Львівського Бояна» сприяв введенню у концертний репертуар обробок народних пісень Ф. Колесси, М. Лисенка та ін. Протягом декількох років композитор розшифровував більше 2000 записаних І. Роздольським на фонограф обробок народних пісень, які увійшли у двотомний збірник «Галицько-руські народні мелодії». Його редакція збірки Д. Січинського «Ще не вмерла Україна» включала в себе і

[1] Ліньова Євгенія Едуардівна – українська фольклористка, співачка, педагог, авторка праці «Досвід записування фонографом українських народних пісень» (1906). У 1897 р. вона вперше у Східній Європі використала фонограф для запису українських народних пісень. У фольклорних експедиціях по Полтавщині записала понад 120 українських народних пісень, серед яких псальми, лірницькі пісні та ін.

[2] Традиція оформлювати серійні збірки десятками – по 10 пісень в одній збірці, була притаманна і М. Лисенку, і О. Кошицю.

авторські обробки, які виконувались не тільки на домашніх зібраннях, але і у концертах. Вони стали «залізним репертуаром» (М. Антонович) українського концертного фонду.

Безсумнівно, надзвичайно вагомою для історії розвитку жанру народної пісні була етнографічна діяльність М. Лисенка, О. Кошиця, Ф. Колесси, О. Нижанківського, С. Людкевича та ін. Роль створених записів та у подальшому сформованих збірок українських народних пісень важко переоцінити, адже здебільшого їх було взято за основу для створення хорових обробок.

Пройшовши чималий історичний шлях сповнений терн і безкінечного прагнення до зірок, жанр обробки народної пісні для хору посів своє значне місці в історії музичного мистецтва України. Пісні різного жанрового нахилу, створені для різних виконавських складів, хорові обробки понині представляють скарбницю національної пісенності.

1.2. Обробки народних пісень у творчості українських композиторів першої половини XX століття: вектори розвитку

В історії української музики обробка народної пісні реалізувалась у кількох напрямках: з супроводом (фортепіано або оркестру) та без – для голосу та для хору. В роботі над обробками народних пісень юні музиканти вчилися розумінню форми, ладо-гармонічної та фактурної міри тощо. І хоча обробки для голосу зі супроводом є більш популярними у композиторів, перелік митців, які звертались до хорового варіанту також чималий – В. Барвінський, А. Вахнянин, М. Гайворонський, П. Демуцький, П. Козицький, Ф. Колесса, В. Косенко, О. Кошиць, М. Леонтович, М. Лисенко, С. Людкевич, Б. Лятошинський, О. Нижанківський, Л. Ревуцький, Я. Степовий, К. Стеценко, О. Яковчук та ін.

Одним з перших до жанру обробки народної пісні звернувся М. Лисенко. Композитор підняв народну пісенність на рівень професійного

розвитку, де фактурне оновлення народного багатоголосся та додаткові рельєфні мелодичні лінії збагачували автентичний музичний матеріал.

У роботі М. Лисенка знаходились історичні, ліричні та обрядові пісні. З обробок композитор створив декілька хорових циклів: «Перший і Другий вінки веснянок», «Колядки і щедрівки», «Купальська справа», збірка «Молодощі». Зокрема дослідники відмічають роботу композитора і над моравським та сербським фольклором.

Найбільш повну і водночас лаконічну характеристику творчості М. Лисенка у жанрі обробки народної пісні представив О. Кошиць: «Але вже в сольових творах ранішніх часів творчости М. В. яскраво виявляється обличчя суто-національне, українське, не тілько в мельодиці, але й в самій музичній фактурі. Наприклад в таких всім відомих річах, як "Гетьмани", "Ой, Дніпре мій, Дніпре", "Заповіт", "Молітесь Братіє" і інш. Не кажу вже про аранжовку народніх пісень, де він прямо ігнорує європейські засоби і творить нове, чисто народне, українське голосоведення. З цього боку Мик. Виталієвича треба рахувати дійсним законоположником і творцем української музики. В його музиці, як в жолуді, заховується вся будучність широкої української музики. І коли він тепер нам здається застарим в музичній техниці, то основні принціпи його — чисто національні — зостануться вічно живучими й вічно молодими» [65, с. 249].

Безперечно, що навколо М. Лисенка згуртувались також інші поціновувачі народного музичного мистецтва. Його **захоплення етнографічною діяльністю** було передано учням та запозичено колегами і послідовниками. Так, галицькі композитори Ф. Колесса та О. Нижанківський – збирачі та популяризатори західноукраїнської народної пісенності, також написали чимало обробок народної пісень для хору, які активно виконувались місцевими хорами. Етнографічні розвідки та видання збірки народних пісень «Наша дума» (1902 р.) сприяли поширенню національного стилю у музиці Галичини та ствердженню хорових традицій.

Так, і М. Леонтович не був виключенням і з молодого віку розпочав етнографічну діяльність та, як наслідок, роботу у жанрі обробки народної пісні. Перші свої твори він називає «розкладками», так само як і О. Кошиць[1]. Унікальність його творчого методу полягала у численних редакціях: до ранніх творів композитор неодноразово вертався пізніше і перероблював їх. Яків Юрмас [2] у музичному коментарі – примітках до хорових творів М. Леонтовича простежив кількість редакцій обробок народних пісень: у ряді випадків у творчому портфелі М. Леонтовича можна знайти до восьми варіантів одної пісні для різних виконавських складів, з різними темповими та динамічними позначеннями, кількістю куплетів, проведень теми тощо.

У музикознавчих дослідженнях аналіз особливостей жанру обробки народної пісні розглядався музикознавицями Т. Булат, Л. Пархоменко, Б. Фільц переважно по персоналіям та за хронологією. У цьому дослідженні запропоновано оглянути стилістичні особливості обробок за жанровими характеристиками та елементами музичної мови, що дозволить поглянути на жанр більш об’єктивно та резюмувати отримані результати у зрізі його історичного розвитку.

Жанрова типологія. Різноманітні форми побутування народної пісні приваблювали композиторів своїм характером: оповідальним, глибоко психологічним, філософським, невимушеним і жартівливим тощо.

Різні типи народної пісні зустрічаємо найбільше у творчості С. Людкевича. У його доробку є пісні старогалицькі, рекрутські, історичні, а також лірично-побутові та обрядові. Такого ж всебічного сприйняття народнопісенного матеріалу дотримувався і М. Вериківський, у доробку

[1] Цікаво, що у листі до українського музикознавця, композитора, диригента та педагога Павла Маценка, О. Кошиць пише, що «Приїхав до Києва Леонтович і привіз з собою на розгляд щось нове, не пам'ятаю, що. Це була вже друга його візита до мене, і так само, як в перший день знайомстви, ми сіли пограти і мої розкладки…» [60, с. 57].

[2] Масютин Юрій Миколайович (псевдонім Яків Юрмас, 1896–1942) – український музичний критик, член Всеукраїнського товариства ім. М. Леонтовича, секретар редакції журналу «Музика». Рецензент концертів та вірний друг В. Косенка.

якого знаходимо переважно лірично-побутові пісні, але поруч з тим й обрядові, солдатські, жартівливі.

До жанру героїко-епічних пісень звертався С. Людкевич, а К. Стеценко звернув увагу на революційні пісні та наділив їх фортепіанним супроводом.

Пісням лірично-побутового плану найбільшої уваги приділяли М. Леонтович та К. Стеценко, у їхніх обробках простежується психологізм ситуації, звернення до внутрішнього стану героя тощо.

Жартівливі пісні М. Леонтовича, О. Кошиця є побутовими сценками. У своїх обробках композитори відточували майстерність композиційної логіки, хорової фактури та тембрової оркестровки задля формування характеру побутової сценки.

Творчий підхід К. Стеценка полягав у максимально реалістичному збереженні характеру народної пісні. Так, створюючи хорові обробки для дітей (наприклад, у піснях зі збірки «Луна», 1907), композитор намагається максимально реалістично відтворити сюжетні колізії, не втратити легкості звучання у гумористичному жанрі пісні. Тому композитор вдається до динамічних, регістрових, тембрових контрастів, чим створює елемент сценічної гри та провіщає деякі обробки М. Леонтовича.

Протягом всього життя К. Стеценко захоплювався жанром колядки. Його вподобання розділяли також О. Кошиць, С. Людкевич, Ф. Колесса, а перед ними поціновувачем жанру був М. Лисенко. За допомогою музичних засобів і тембрової оркестровки композитор намагався підкреслити не тільки мелодію пісні, а й відтворити обряд колядування, специфіку діалогу колядувальника-хазяїв тощо. Такий підхід до сценічної дії обробок розділяв і М. Леонтович, методом якого було визначити ключове художнє завдання, розкрити сценічний образ, показати потенціал мелодичної лінії.

Яскравим творчим експериментом стала спроба поєднання контрастних пісень – протяжну та танцювальну у «одноцілість» (Л. Пархоменко). Такий прийом був задіяний М. Лисенком (наприклад, у пісні «Верховино, світику

ти наш»). Цей прийом знаходимо і у Г. Давидовського (сюїта «Бандура» та ін.), Є. Козака («Віночок лемківських пісень») та ін.

Поєднання декількох творів у «віночок пісень» дозволило формувати цілі сюїти на народнопісенній основі. Такі знаходимо у М. Лисенка, Ф. Колесси («На Щедрий вечір», «Обжинки»), Г. Давидовського, в подальшому – у В. Зубицького. Захоплення народної піснею спонукало авторів до пошуків варіантів оновлення жанру обробки народної пісні, що спричинило появу фантазії «Невдале залицяння» Є. Козака, вокально-інструментальної етнографічної картини «Українське весілля» В. Барвінського.

Прагнення композиторів максимально зберегти народнопісенну основу і водночас розкрити власний потенціал отримало втілення у сфері **психологізації сюжету**, ознаки якої проявились на різних рівнях музично-поетичного тексту:

- використання оповідальної частини з незмінним приспівом, де остання наче стабілізує ліричну складову твору (К. Стеценко, М. Леонтович);
- вибір кількості строф поетичного тексту необхідного змісту, який би найбільш точно відображав композиторський задум автора (М. Леонтович);
- індивідуалізація характеристик персонажів, яка досягається перш за все тембровою драматургією та ладо-інтонаційними змінами;
- введення інтонаційно нових тематичних елементів або активна модифікація вичленованих мотивів, які підкреслюють конфліктність сюжету або додають їй нових відтінків;
- поліфонізація музичної тканини (використання імітаційної техніки, контрастної поліфонії, активне залучення підголосків та контрапунктів тощо), яка сприяла драматизації сюжетних колізій;
- наскрізний розвиток.

Безперечно, чимало в аспекті сприйняття залежало і від **виконавського складу**, для якого була створена обробка. Як вже було

окреслено вище, перші обробки створювались саме для чоловічих хорів (А. Вахнянин, М. Лисенко), згодом для цього складу писали П. Демуцький («Гей, у лісі, в лісі» та ін.), К. Стеценко («Зійшов місяць високо», «Ой, на ставу, на ставочку» та ін.), М. Леонтович («Ой, а у полі терен», «Ой, коню мій, коню» та ін.).

Для жіночого хору знаходимо обробки народних пісень у доробку О. Кошиця, Є. Козака, М. Леонтовича, С. Людкевича, В. Косенка. М'якість жіночих голосів дозволила відобразити особливу ніжність або грайливість характеру пісні або ж сприяла іншому сприйняттю твору ніж у чоловічому чи дитячому виконанні.

Для шкільного хору чимало обробок є у творчості М. Леонтовича та К. Стеценка. Обробки М. Леонтовича є ексклюзивними і в тому, що редакції обробок нерідко були здійснені для різних виконавських складів (наприклад, «Ой, сів-поїхав»). У ряді випадків до пісні була примітка з вказівками, як виконувати пісню тим чи іншим складом (наприклад, «Зеленая та ліщинонька»). Чимало творів для дитячого хору знаходимо і у творчому портфелі П. Козицького, Я. Степового.

Зокрема, зустрічаємо випадки і перероблення обробки народної пісні з сольної на хорову: наприклад, М. Лисенко зробив другу редакції пісні «Дощик», переробивши її з сольної на хорову, не змінюючи фортепіанного супроводу.

Обробки для мішаного хору представляють майже неосяжне поле виконавських можливостей, тому здебільшого композитори зверталися саме до цього виконавського складу.

За музичними характеристиками робота в жанрі обробки народної пісні відбувалась у різних напрямках.

Роль інструментального супроводу. Протягом історії розвитку жанру обробка народної пісні для хору побутувала як a capella, так і з інструментальним супроводом. У доробку композиторів знаходимо

здебільшого обробки у супроводі фортепіано. Т. Булат зауважує, що нерідко супровід ранніх зразків хорових обробок «розростався часом до самостійної інструментальної теми» [15, 247]. Пізніше, такий прийом знаходимо в обробках Б. Лятошинського, але для голосу і фортепіано: завдяки багатим технічним можливостям інструменту композитор відтворює та підкреслює образні характеристики поетичного тексту. До рівня самостійної п'єси розростався фортепіанний супровід і у хорових обробках М. Лисенка («Ой чи цвіт, чи не цвіт», «Гей, не дивуйте, добрії люди»). На думку Т. Булат, фортепіанна партія для композитора була втіленням творчої фантазії, натомість хорова – виключно для відтворення семантики поетичного тексту.

У молодших композиторів, наприклад С. Людкевича чи К. Стеценка також знаходимо обробки із фортепіанним супроводом (наприклад, «Гагілка» та «Червоная калинонька». Однак фортепіано задіяне композиторами задля підтримки темпоритму, гармонічного збагачення тощо. Окрім фортепіанного супроводу деякі обробки народних пісень М. Вериківського, В. Барвінського написані для хору та оркестру, що свідчить про наміри розширення жанру.

Специфіка хорових обробок народних пісень a cappella вимагає фактурного заповнення. Композитори вдаються до поліфонізації тканини та активно залучають засоби хорової оркестровки – темброві контрасти, проведення тем різними голосами задля повноти хорового звучання.

Прагнення **мелодичного розвитку** межувало з бажанням максимально зберегти народнопісенну основу. Так, П. Демуцький завжди зберігав особливості першоджерела від мелодії до стилю розспіву. Натомість М. Леонтович сприймав народні мелодії як матеріал, який підлягає вільному та різноманітному розвитку. Спираючись на традицію фактурно-ритмічних змін в обробці народної пісні, застосованих М. Лисенком, К. Стеценко також нерідко трансформує мелодію пісні доволі суттєво.

Творчий метод П. Козицького полягав у виборі коротких тем, адже «саме ця обмеженість звукового обсягу мелодій обраних пісень і

приваблювала композитора своїми багатими можливостями для розробки тематичного матеріалу» [118, с. 13].

Цікавили композиторів і регіональні мелодичні відмінності. Окрім композиторів західноукраїнського регіону Ф. Колесси та Є. Козака, колоритна мелодична мова пісень яких стала характерною рисою творчості, зустрічаємо звернення композиторів до народних пісень інших народів. Наприклад, у доробку П. Козицького знаходимо хорові обробки польських, чеських та моравських пісень. До сербського та моравського фольклору звертався і Б. Лятошинський.

Велика роль у розвитку обробки народної пісні належала **ладо-гармонічним особливостям.** У листі до етнографа, фольклориста та композитора Філарета Колесси[1] М. Лисенко зазначає: «Не знаю, як у вас на Галичині, чи й співа народ (дівчата, парубки, чоловіки) гуртом, хором пісні? У нас співа, але ніколи чотириголосим складом, рідко навіть виділя три голос. Звичайний же гуртовий спів — з 2-голосого складу. Кожен голос є тут цілком самостійний ход мелодійний, цілко самостійна пісня: це дійсно є варіант то первісної пісні, котрий то відходить від свого основного мотиву, то зливається з їм на якийсь короткий час, щоб знову відокремитись. Кожен такий голос у гуртовому співі є самостійний контрапункт. З сього постерігаєте, що кращих контрапунктистів, як наш люд співаючий, не вигадаєте, і на диво усе це без консерваторій, бе підручників до гармонії велемудрих. Який то в ньому сидить запас музикального чуття, здібності, творчості! А ми, по підручниках гармонізуючи пісні, стережемо, як би бракуючі інтервали виповнити яким-будь тоном, або квінту, терцію, інші інтервали] не припустити, боїмося квінт. Народ же наш тим часом у своїх несвідомих контрапунктичних підголосках подоба квінту, унісон, октаву, кварту, бо водиться давньою гармонією, а там це суть чисті консонанси. Ми

[1] Колесса Філарет Михайлович (1871–1947) – український етнограф, фольклорист, композитор, музикознавець, педагог, громадський діяч, літературознавець.

ж, навпаки, тулимо та приганяємо ревно всілякі дисонанси: септими, септакорди, да решту́ємо там, де тільки можна, калічучи тим природу нашої пісні. Ви, ш[ановний] д[обродію], здорово налягаєте в своїх гармонізаціях на хроматизми, так, наче чую чеські патріотичні квартети [нерозбірливо], або німецько-бюргерські хорові пісні, де народності не почуєш, понюхаєш; вона не знати відколи відцвіла, вилиняла» [77, с. 271]. Прихильність М. Лисенка до максимально точного відтворення звучання народної пісні обумовило вибір усіх засобів музичної виразності. Саме тому композитор зрідка вдавався до хроматизації та здебільшого використовував кварто-квінтові акорди, унісонні завершення, а задля героїзації залучав висхідні секвенційні побудови та підкреслення різних тонікальних устоїв. Елементи поліладовості, зустрічаємо, наприклад, у пісні «Копав же я та криниченьку»: іманентна оригінальній мелодії, наявність двох ладів до еолійській та соль фрігійський підкреслена ритмічно та гармонічно, у тому числі за допомогою фортепіанного супроводу. Б. Лятошинський наприкінці твору залучає мінорну домінанту, яка надає відтінку міксолідійського ладу та підкреслює народнопісенну ладову змінність. Водночас ладо-гармонічну нестійкість (у тому числі модальність) композитори задіяли як метод для безперервності, плинності музичного процесу. Такі елементи зустрічаємо в обробках майже всіх композиторів, адже мета кожного була не тільки проявити композиторський темперамент, а й максимально відбити якості народної пісні.

З народних властивостей залучають композитори і плагальність кадансів та чергування тоніко-субдомінантових гармоній. Водночас завдяки введенню домінантового кадансу наприкінці куплету, М. Вериківський розширює межі куплетності.

Обробку «Ой ти, мати моя» Б. Лятошинський завершує на септакордом третього ступеня. Імпресіоністична гармонія протягом пісні – рух паралельними септакордами побічними ступенями ладу, мінливість гармонії,

накладання функціонально різних акордів у комбінації із завершальним септакордом третього ступеня створюють оригінальний колорит.

Ладо-гармонічні особливості яскраво проявились у творчості М. Колесси та Є. Козака. М. Колесса як продовжувач акапельної традиції М. Леонтовича (Б. Фільц), прагнув зберегти незалежність голосів і водночас збагатити їх регіональними гармонічними рисами. Використання дорійського та гуцульського ладів, двічі гармонічного мінору, ведення голосів паралельними квінтами у поєднанні з поліфонічною фактурою підкреслюють тісний взаємозв'язок між народною та професійною музичною творчістю.

Нерідко композитори використовують зміну гармонії не тільки задля колориту, а для психологізації твору. Наприклад П. Кошицький для кожного куплету формує свій тональний план, чим досягає драматизації сюжету.

Поліфонізація. За спостереженням О. Кошиця, імпровізаційність як відгалуження від основної мелодії з давніх часів набула сталої форми. «Стовбур мелодії на наших очах обростає гіллям і листям «підголосків», іншим у кожному вірші пісні. І коли б заставити співаків достотно повторити музику так само, як вони тільки що співали, — вони не зможуть. Це є «творення» в самому докладному значенні слова, — "експромт". Характер і музикальне багатство цих "підголосків" залежить від музикальности співака, його настрою, загальної звукової ситуації й уважности слухача. Вони вічно нові, а ніколи не порушують зв'язку і логічности з основною мелодією» [62, с. 24] – зауважив О. Кошиць. Імпровізаційний рух голосів спостерігаємо з перших професійних зразків хорової обробки народної пісні у М. Лисенка. Його сучасник А. Вахнянин також використовував рельєфність мелодичних ліній в окремих голосах, як «колоратурні додатки» (Т. Булат). До самостійності голосів прагнули і М. Леонтович, і М. Колесса, і Б. Лятошинський, активно поєднуючи поліфонічні прийоми з хоровою інструментовкою.

Підхід до пісні як до живого організму, який підлягає вільній творчій розробці, виявився у творчості М. Леонтовича, Є. Козака та інших композиторів у поєднанні поліфонічної фактури з гомофонною, у застосуванні елементів народної підголоскової поліфонії (ходи сусідніх голосів паралельними терціями або секстами, їх вільне розходження, унісонні закінчення, ритмічне варіювання тощо. Деякі з перелічених елементів були притаманні більшості композиторів, які намагалися зберегти народнопісенну ідентичність.

З іншого боку прагнення оновити музичну мову та збагатити її доцільними музичними засобами, мотивувало композиторів до використання народно-підголоскової поліфонії поруч з інвенційною: стретні імітації, різноманітні контрапункти та імітації, подвійний конрапункт октави, фугато та навіть екпозицію фуги. За словами Б. Фільц, П. Козицький ледь не найповніше представив поліфонічну складову народної пісні. Проте, дослідниця зауважує, що деяке перевантаження фактури поліфонічними елементами спровокувало меншу популярність обробок у колі виконавців. Натомість музична мова обробок Є. Козака простіша, що і спричинило більшу виконавську поширеність.

Поліфонічну форму як спосіб динамізації фактури застосував О. Кошиць, використавши канон у побутовій сценці «Вийди, Грицю, на вулицю». Композитор об’єднав пісні жіночого й чоловічого хору у канонічному проведенні, кожна з яких має окремий текст та різний погляд на предмет розмови.

Особливості хорової фактури. Використання певного типу фактури вплинуло на образне сприйняття твору. Гомофонне чотириголосся було притаманне стилю Ф. Колесси та раннім творам М. Лисенка, який віддавав перевагу більше чоловічому хору, ніж мішаному. Залучення гомофонного чотириголосся знаходимо і у творчості молодших композиторів, наприклад, у Б. Лятошинського. Проте у контексті поліфонічного розвитку залучення

акордової фактури має здебільшого декоративний характер задля підкреслення елементів поетичного тексту.

За словами дослідників, розвиток підголосково-поліфонічного складу відбувався у двох напрямках – гуртовий спів з подальшим розвитком дво-, три- та чотириголоссям у кульмінаційних фрагментах та чотириголосний поліфонічний склад («Ой, пущу я кониченька в саду», «Ой, з-за гори, з-за крутої» М. Лисенка). Поліфонічного викладу часто дотримувалися у хорових обробках О. Кошиць, М. Леонтович, С. Людкевич, Б. Лятошинський.

Л. Пархоменко зауважує, що для молодого покоління композиторів була притаманна «інструменталізація» хорової партитури – залучення фактурних та штрихових прийомів, які використовуються саме в інструментальній практиці (наприклад, у колисковій «Ой, ходить сон» тощо). Зокрема, в обробці мелодії М. Кропивницького «На вулиці скрипка грає» О. Кошиць імітує звучання скрипки у партії фортепіано (яка дублюється і в партії сопрано): наче навмисно протиставляє в акомпанементі легатне проведення мелодії та стакатне *a la pizzicato* у партії лівої руки. Такий прийом зустрічаємо і в обробці М. Лисенка «Ой що ж бо то та й за ворон» та у шостій варіації «Пісня про Байду» О. Кошиця. Штрихом *a la pizzicato* композитори проводили основну тему на фоні легатного контрапункту або ж навпаки піцікатний контрапункт протиставлявся неспішному розлогому проведенню теми в іншому голосі. Згодом такий прийом знаходимо у кантаті «Діду мій, дударику» В. Зубицького та інших творах українських сучасних композиторів.

Темброва виразність. Найбільш вживаний метод, який використовували композитори для підкреслення смислового навантаження поетичного тексту – надання сольних заспівів тим чи іншим голосам. Використання антифонних протиставлень, як засобу хорової оркестровки, підкреслювало звучання різних груп хору та формувало увагу до тембрового аспекту партитури в цілому.

Закладені традиції передачі теми з партії в партію, делегування заспіву у партії одного голосу та подальша темброва модуляція були закладені ще М. Лисенком та в подальшому розвинуті К. Стеценком, М. Леонтовичем, О. Кошицем та іншими композиторами. Проте найяскравіше темброві характеристики проявились в акапельних обробках.

Варіативність груп хору, їх поєднання та співвідношення, залучення солістів та формування «акомпануючих» груп, доручення одної партії різним групам хору чи солістам, різноманітні регістрові і темброві контрасти, застосування сольного поряд з рівночасним звучанням усього хору або окремих його груп (цей прийом особливо часто зустрічається в обробках Б. Лятошинського), надання окремих реплік різним групам хору задля формування діалогічності, різноманітні переклички та імітації голосів, поліритмічне ведення поодиноких хорових партій – прийоми хорової інструментовки сприяли багатій тембровій різнобарвності та колоритності звучання. Всі вони у тій чи іншій мірі активно використовувались композиторами XX століття та завдяки варіюванню утворювали нові й нові слухові враження.

Форма обробок народних пісень для хору здебільшого куплетно-варіаційна. Назвемо декілька чинників, які впливали на формотворення.

– Об’єм тематичного матеріалу. Неспішний розвиток тематичного ядра (наприклад, у «Щедрику» М. Леонтовича) сприяв формуванню варіаційної форми, поступовому мотивному розвитку тощо. За розлогої теми композитори динамізували її нерідко до тричастинності (до прикладу «Чорна рілля» С. Людкевича), яку часто знаходимо в обробках П. Козицького;

– Ставлення композитора до тексту народної пісні формувало його бачення архітектоніки твору. Ретельно до вибору поетичного тексту ставився М. Леонтович, відбираючи необхідні строфи задля необхідної динамізації твору. Цього ж результату домагався П. Козицький шляхом стирання меж між куплетами. Таким чином композитор досягав наскрізного розвитку

твору, що було важливим кроком у розвитку жанру обробки народної пісні, навіть порівняно з обробками М. Леонтовича;

– Мелоритмічна особливість теми, у якій присутня остинатність або певні ладо-гармонічні нюанси, які композитор прагне підкреслити і для цього неодноразово повторює певні мелодичні фрагменти. Таке рішення сприяло розширенню форми до куплетно-варіаційної з елементами рондо, з розвиненою кодою, більш вільну форму тощо. Всі ці варіанти були спрямовані на подолання рамок куплетності, що особливо було притаманне М. Вериківському, П. Козицькому.

Симфонічне мислення в обробках народних пісень проявилось у деталізації та цілісності розвитку образу, динаміці розгортання матеріалу. Відштовхуючись від основ, закладених М. Лисенком, композитори М. Леонтович, Б. Лятошинський та інші через драматизацію образів, тембральне оркестрове мислення, подолання куплетності і формування наскрізного розвитку прагнули розширити межі жанру обробки народної пісні та надати йому якісно нових рис.

Так, наприклад, обробки «Щедрик» і «Дударик» М. Леонтовича називають симфонічними обробками, адже вони ілюструють симфонічний метод опрацювання пісні – «розробку короткої остинатної поспівки у цілісну динамічну музичну поему» [89, с. 86]. Цьому прикладу послідували сучасники та послідовники композитора у роботі з обробками як для хору, так і для голосу з фортепіано.

Інструменталізація хорової партитури, якою захоплювалися М. Леонтович та Б. Лятошинський, проявлялась і у задіянні вокалізації, яка наче «гортає» музичну тканину. Імітацію гри на музичних інструментах засобами хору практикували композитори-хормейстери: Г. Давидовський, О. Кошиць, М. Леонтович, В. Барвінський. Прийом вокалізації або співу морморандо композитори використовували задля певної деталізації ситуації

(наприклад, у колисковій «Ой, ходить сон» О. Кошиця, «Ой, на горонці» К. Стеценка, Ф. Колесси «На вулиці дудка грає» та ін.).

Висновки до першого розділу

Визнання жанру обробки народної пісні стало плодом невтомних етнографічних пошуків, численних записів народної музики, формування та розповсюдження збірок, залучення пісень до репертуару аматорських та професійних хорових колективів У пошуках відтворення народного характеру пісні, композитори прагнули до максимального збереження народної мелодії та водночас збагачення ладо-гармонічних, фактурних, тембрових, композиційних якостей. Потреба у цьому виникла і за поступової відмови композиторів від фортепіанного супроводу обробок та новим вимогам до розкриття хорового потенціалу.

Етнографічні розвідки, розширення діапазону жанрових відтінків народної пісні та, відповідно, психологізація сюжету, формування симфонічного мислення – ці та інші якості отримали розвиток у творчості композиторів І половини ХХ століття та були розвинуті у подальшому.

РОЗДІЛ 2
ХОРОВІ ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОРІЄНТИРИ

2.1. Постать Олександра Кошиця в сучасному українському музичному мистецтві: музикознавчий та виконавський вимір

Олександр Кошиць – унікальна постать української та світової культури кінця XIX – першої половини XX століть. Хоровий диригент, композитор, фольклорист, етнограф, педагог, музичний критик та есеїст, мемуарист та музично-громадський діяч, театральний капельмейстер. Унікальність О. Кошиця полягала не тільки у багатогранності його таланту, але й у бездонній працьовитості, терпінні та любові до своєї праці.

Задля глибшого розуміння ролі Олександра Кошиця у сучасному музичному мистецтві варто нагадати деякі особливості його творчого шляху та історичного контексту.

Популяризуючи українську народну пісню на теренах України та далеко за її межами, О. Кошиць виховав плеяду послідовників як у композиторській, так і хоровій справі. Проте за іронією долі твори митця на довгі десятиріччя були заборонені до виконання у рідній Україні, а його кандидатуру на повернення додому так і не було затверджено.

Ще у першому десятиріччі XX ст. ім'я О. Кошиця було відоме у Києві, де він робив свої перші кроки як диригент та музикант. Найвагоміший вплив на розвиток його таланту мала народна музика в особі його матері, яка знала багато пісень, та родини, що кохалася у народному співі. Важливу роль у подальшому становленні майбутнього хорового світоча відіграв Микола Лисенко – видатний композитор та основоположник української музики, що був його керівником. Не минуло й десяти літ, як слава про талановитого митця, композитора, етнографа розлетілася Україною, а згодом – і за її межами.

О. Кошиць став одним із засновників Української республіканської хорової капели (згодом – Українського національного хору), до репертуару якого ввів авторські твори, а також колядки, канти та обробки народних пісень М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Яциневича, В. Ступницького, Я. Степового, В. Барвінського, Ф. Колесси та інших сучасних композиторів.

На долю видатного митця випало чимало випробувань. Не бажаючи підкорятись російсько-комуністичному режиму, О. Кошиць емігрував до Європи, згодом – у США. У 1930 р. взяв участь у перших українських культурно-мистецьких фільмах, завдяки яким про українську музичну культуру музику довідались за кордоном. Згодом йому було доручено керувати створенням музичного супроводу до українського фільму «Маруся»[1].

Варто згадати також сорок дві українські народні пісні в обробці О. Кошиця, які були видані англійською мовою мільйонним тиражем у Нью-Йоркському видавництві «M. Witmark & Sons». Ці пісні, як і численні виступи Українського національного хору, мали значний вплив на розвиток хорового мистецтва США і, як вважає М. Головащенко, «змусили американців звернути особливу увагу на розвиток акапельного співу, якого раніше там не існувало» [21, с. 12].

Потужність та багатоплановість творчої сили О. Кошиця дуже природньо співвідноситься з концепцією діяльнісного універсалізму творчої особистості, запропоновану О. Комендою. Згідно цієї концепції види творчої праці О. Кошиця підпорядковуються виконавській діяльності, визначають

[1] Початкова назва фільму була «Ой, не ходи Грицю». Музична складова фільму мала бути побудована на основі колядок, які б виконував хор під орудою О. Кошиця. Проте за пропозицією режисера – «визначного артиста Московського художнього театру Булгакова» (М. Головащенко), назва фільму була змінена, адже він не розумів українського фольклору, звичаїв і «не міг перейнятися містерією українського Свят-Вечора» [21, с. 114]. Отож замість «Ой, не ходи Грицю», світ побачив фільм «Маруся».

пріоритетність напрямку розвитку митця та обумовлюють меншу залученість в інші діяльнісні сфери.

Отже, означимо деякі зі сфер творчості композитора, які найбільш повно представляють творчий потенціал митця.

Диригентська діяльність О. Кошиця поєднала у собі і концертну, і педагогічну. Починаючи зі студентських років, митець диригував хорами Духовної школи, Школи сліпих, Комерційної школи, хором студентів університету Св. Володимира, Вищих жіночих курсів; хормейстер і диригент театру М. Садовського, диригент і головний хормейстер Київської опери, заснування і художнє керівництво Українською республіканською капелою (у подальшому перенабирання колективу і формування Українського республіканського хору).

Чимало сучасників і дослідників зауважували, що енергетика О. Кошиця та його вплив на хористів були такими могутніми, що ті, підкоряючись диригенту, творили диво: свої голоси вони мов перетворювали на музичні інструменти, на яких грає він, диригент-чарівник. Він мав феноменальну інтуїцію щодо образу пісні. Неначе провидець, бачив заздалегідь, якими мистецькими засобами можна зіграти на струнах людської душі. Такого ефекту хормейстер досягав завдяки вмінню глибоко відчувати красу й передавати її засобами хорового звучання, котре часто нагадувало оркестрову злагодженість. Упродовж життя він керував десятками хорів – великих і малих, більш чи менш талановитого складу, а от результату досягав завжди однакового. Професор В. Щербаківський – сучасник О. Кошиця – згадує, яким задоволенням було для нього спостерігати, як митець проводить репетиції. На його очах він творив, чарував, дивував. Оскільки О. Кошиць і хор були єдиним неподільним організмом, то диригент вимагав від співаків знати ноти напам’ять, керуючись девізом «Слова і ноти мусять бути в голові, а не голова – в нотах» [58]. Водночас, як казали хористи «Експресія звучання не в нотах, а в руках Кошиця» [21, с. 34].

Спогади про О. Кошиця як диригента закарбували унікальні професійні та особистісні характеристики митця. В. Коротя-Ковальська підсумовує: «Українська пісня була сенсацією у 20-х роках ХХ ст. Кошиць полонив усіх не тільки своєю музикальністю й цікавою особистістю. Він був високоосвіченою людиною, істориком і етнографом, відзначався колосальною ерудицією та пам'яттю. Був знаменитим промовцем, веселим, дотепним, темпераментним і дуже чутливим. На пробах він нервувався, на концертах – навпаки, мав тільки піднесений настрій. Виходив на сцену бадьоро, елегантно, з усмішкою і кожного разу пісні під його диригуванням звучали по-новому, хористи мали розуміти його і підкорятися. Виконання пісень великий маестро доводив до досконалості. Скрізь, де побував хор Кошиця, його ім'я не сходило з перших сторінок світової преси. Паризька газета «Ла парті» писала: "Цей хор єдиний і чудовий. Тяжко уявити, що людські голоси можуть дати таку звучність оркестру та органів. Український хор закінчив у нас свої гастролі зі справжнім апофеозом. Він не тільки досяг самої поважної мети, а й переконливо довів, що Україна має античну цивілізацію, пречудовий і багатющий фольклор, що переконливо підтверджує високу культуру раси. Він довів більше – незвичайну досконалість співу"» [57, с. 84].

Диригентську репрезентацію О. Кошиць поєднував з керівницькими задачами. Нерідко він вимушений був шукати нових і нових виконавців до капели, а згодом до хору. Вирішення організаційних, у тому числі матеріальних труднощів також лежало на його плечах: опис всіх організаційно-побутових перипетій займає чималу кількість рядків у тритомному виданні спогадів митця. Але майже кожного разу після тяжких дум, композитор повертається до світлого тону роздумів завдяки згадкам про репертуар, зокрема народну пісню.

Репертуарна політика капели була побудована на основі українських народних пісень, їх аранжувань, кантів та духовних творів – фрагментів з

літургій та церковних наспівів. Все ж візитівкою хору були українські народні пісні, адже публіка знайомилась не тільки з невідомими для неї творами, а й авторами та новим культурним пластом, історією та цінностями цілого народу. З іншої сторони, формуючи репертуар на творах сучасних композиторів (К. Стеценка, П. Демуцького), О. Кошиць можливо підсвідомо давав їм можливість побачити перспективу своєї творчості, яка обмежувалась не «працею у стіл», а слугувала єднанню виконавців, національного духу навіть на відстані океану, поколінь в історичному зрізі сучасності і майбутнього і, звісно, мотивувало їх до активної праці. Власне, із-за потреби в оновленні репертуару, О. Кошиць-диригент нерідко змушений був відкласти свою улюблену діяльність і присвячувати весь свій час композиторській діяльності, із-за чого також страждав у мемуарах.

О. Кошиць бачив обробки пісень не тільки з композиторського погляду, а й з позиції хорового керівника, що дозволяло йому доводити їх до вишуканого звучання. Він відчував, у котрому куплеті і в котрій частині, якими художніми засобами треба скористатись, щоб виділити конкретний голос, слово, той чи інший уривок у мелодійній лінії, щоб, підкресливши характер окремих фраз і речень, якнайглибше розкрити образ, характер пісні загалом і зміст кожної строфи зокрема.

З цього приводу О. Кошиць писав: «Пісня – музичне оповідання про те, чи інше, а тому вона містить в собі всі елементи драми. А через те композитор повинен розробляти її по куплетах в низку музичних картин. Це єдиний певний спосіб виявлення всього сюжету. А те не тільки можливе, але ж і необхідне й важливе, бо народна пісня, як продукт творчості колективної містить в собі стільки драматичного матеріалу, що в дійсності вона не може бути повністю вичерпана» [66, с. 8].

У хоровій справі допомагав О. Кошицю і викладацький досвід: упродовж усього життя, митець зарекомендував себе як талановитий

викладач[1]. Після завершення Київської духовної Академії у 1901 р. і майже до кінця життя, О. Кошиць не полишає викладацьку діяльність: коло дисциплін включало в себе і духовні предмети, і музичні, а освітні заклади коливались від освітніх курсів для вчителів церковних сільських шкіл до Консерваторій країн Європи та США. Діапазон областей, на яких спеціалізувався О. Кошиць важко переоцінити: хоровий спів[2] і диригування, теорія музики, лектор музично-історичного курсу (цикл доповідей «Про українську пісню й музику» читав англійською у Нью-Йорку), Закон Божий, богословські предмети та курс «Історія церковного співу». О. Кошиць знаний у світі не просто як викладач, а як педагог-хормейстер, теоретик і практик. «Співанки для мене — каже О. Кошиць — чудова робота (яку я й тепер люблю, більш навіть ніж сам концерт): тут ступнево вирисовується з туману музична ідея, надається їй оформлення, вдихається в неї живий дух; під руками новий музичний твір набирає життя, руху, й думки, процес роботи дає радість життя, наче сам народжуєшся на світ наново» [63, с. 345].

Одним з ключів до формування довіри та отримання результатів від хористів, було застосування різноманітних дидактичних методів під час проведення репетиції: дуже полюбляв композитор у жартівливій або метафоричній формі, щедро додаючи епітети. Сам О. Кошиць відмічає, що «завдяки цим поясненням мені удавалось добитися такої свідомости, такої щирости у виконанню, та такої художньої завершености, що, бувало, моментами самого проймає холод» [63, с. 345].

Унікальний диригентський підхід митця до роботи з хором та отримані результати захоплювали видатних представників мистецьких кіл усього світу, які запрошували О. Кошиця для проведення диригентських курсів та майстер-класів (зокрема у консерваторії Портленда). Його диригентський

[1] Детально мистецьку освіту у життєтворчості О. Кошиця розглядає Г. Карась в однойменній статті [40].

[2] Г. Карась навіть зауважує, що О. Кошиць був засновником кафедри хорового диригування у Київській консерваторії.

авторитет був настільки потужний, що по різним країнам Європи були відкриті «Кошицеві хорові школи» (М. Головащенко)

Етнографічна діяльність О. Кошиця також має вагоме значення для розвитку народної пісні. Любов до української пісні надихала його на музично-етнографічні експедиції, завдяки яким до сьогодні збереглося чимало пісень різних жанрів. Упродовж трьох експедицій О. Кошиць, натхненний обробками народної творчості, зібрав понад 500 пісень, які підніс на високий художній рівень.

На основі побаченого та почутого в експедиціях, в О. Кошиця сформувалось особливе ставлення до **аранжування пісенного фольклору**. Для композитора було важливо відобразити глибоке духовно-естетичне переживання, втілене ритмо-інтонаційними, фактурними, тембровими, драматургічними засобами. Задача передати піснею «життя не тільки окремої одиниці з колиски до домовини, але й життя всієї нації у всіх проявах і змінах від передісторичних часів аж до наших днів» [62, с. 3] сформувала і жанровий вибір композитора: один з небагатьох, О. Кошиць найбільш повно відобразив жанровий спектр української народної музичної творчості. Ритуали наших предків та традиції княжої доби, героїчна боротьба та невольничі плачі, тріумф козацької слави, вимушені подорожі та «співані історії шлюбу» (О. Кошиць), різноманітні картини побуту та веселощів, щирість віри – перелічене багатство життя зафіксовано в обрядових, історичних, козацьких, чумацьких, весільних, лірично-побутових та жартівливих піснях, а також у кантах та псальмах.

Композитор настільки переймався сюжетом пісні, що майже ніколи не міг задовольнитися одним варіантом її обробки. О. Кошиць ретельно відбирав засоби музичної мови задля кращого відтворення поетичного тексту. Саме тому емоційна сила поетичного тексту викликала у нього вир творчої фантазії для урізноманітнення не тільки кожної пісні окремо, але й постійної музичної трансформації всередині твору.

Наведена вище передісторія з оглядом деяких видів діяльності О. Кошиця підтверджує, що постать цього митця – не закрита історія минулого. Його потенціал розкривається досі як для майстрів хорової справи – при вивченні мемуарів О. Кошиця, спогадів про нього, листувань тощо; для виконавців – розуміти любов і повагу композитора до своєї справи, його мету і завдання у роботі з обробками народних пісень; для музикознавців – невтомне відкриття нових відомостей про життєтворчість композитора, безмежні можливості для музикознавчого аналізу – пошуки паралелей між однаковими творами різних композиторів, формування контексту, розширення погляду на творчість митця окремо та історію розвитку жанру тощо.

З дослідженням життєпису та творчої діяльності О. Кошиця ми можемо ознайомитися з різних наукових праць.

Так, однією з перших робіт у вітчизняному музикознавстві, присвячених митцю була стаття Василя Королів-Старого до 40-річчя диригентської діяльності О. Кошиця. У контексті роздумів про перебування композитора за кордоном та всіх його перипетій, автор особливо переймався долею української пісні та долею О. Кошиця вдалині від України: «Створений Богом на те, щоб на „крилах пісні підносити до неба" мільйони насамперед людей своєї нації, — він сидить уже десятки довгих літ поза Батьківщиною, поза краєм на вершку якогось хмародера, передчасно хворіючи й старіючись, як забутий дорогоцінний меч, що іржавіє від безчинности» [56, с. 489].

У 1933 р. світ побачила книга співака та адміністратора капели О. Кошиця Олександра Пеленського ««Світова концертна подорож Української Республіканської капели». Цінністю праці є огляд репертуару під час багаторічної подорожі капели за кордоном, причини успіху та розпаду. Автор аналізує специфіку української народної пісні, її вплив на іноземних

слухачів, а також твори М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, О. Кошиця, В. Барвінського, С. Людкевича бта ін., які були виконувані капелою.

Одним з найвагоміших внесків у розвиток «кошицезнавства» зробив Зіновій Лисько – музикознавець, фольклорист, педагог, композитор, музично-громадський діяч. Велетенська стаття, яка публікувалась у 1954 р. протягом восьми випусків газети «Український самостійник» [78] з різнобічним оглядом життєдіяльності О. Кошиця та подальше видання духовних творів митця з розлогою вступною частиною, зайняли значне місце для подальших дослідників.

Перші аналітичні нариси обробок народної пісні для хору О. Кошиця з'явились 1966 р.: музикознавиця Тамара Булат розглянула творчі зв'язки композитора з М. Лисенком та М. Леонтовичем, їх вплив на його творчий почерк, але найголовніше – проаналізувала деякі хорові обробки та вказала на деякі стильові, композиційні та ладо-гармонічні характеристики.

Парадоксально, але перші спроби комплексного аналізу життєтворчості митця відбулись лише у 1975: диригент і музикознавець Мирослав Антонóвич вперше звернувся не тільки до життєвого шляху О. Кошиця та загальних характеристик творчості, а й проаналізував духовні твори композитора. Цінність цього дослідження полягає у тому, що автор ледь не першим визначив деякі причини байдужості музикознавців та музикантів до творчості О. Кошиця. Ключовою причиною М. Антонович називає «жанрову однобічність» композитора: «Кошиць у своїй творчості обмежувався майже виключно до хорової творчости, а саме до обробок українських (та й не українських) народних пісень і церковних мелодій. "Крім обробок народної музики (й до деякої міри музики церковної) ніщо інше його не цікавило як автора і в ніякій іншій, крім цих двох згаданих музичних ділянок, він не залигив по собі нічо" – пише А. Рудницький у своїй книзі "УКРАЇНСЬКА МУЗИКА"» [1, с. 17]. Саме М. Антонович підкреслив головний принцип творчості О. Кошиця, який полягав не у новаторстві, а у «розробці та

обробці» існуючого музичного матеріалу, як у галузі церковної музики, так і народної пісні.

Детальний аналіз обробок українських народних пісень О. Кошиця з'являється у третьому томі історії української музики (1990 р.) [89]. Яскраво представлена і його диригентська, викладацька та громадська діяльність.

Монографічних праць, присвячених життєтворчості О. Кошиця також небагато. Першою і цілком ексклюзивною є монографія Михайла Головащенка, видана 2007 року [21], яка об'єднала у собі спогади, рецензії, інтерв'ю та водночас дала багатогранне сприйняття ролі української пісні у життєвому плані О. Кошиця.

Монографія Наталії Калуцкої та Лю Пархоменко (2012) охопила і життєвий шлях композитора, і водночас авторки розглянули окремо духовні композиції О. Кошиця, а також особливості запису народних пісень та їх аранжувань [39].

Важливим внеском в історію вивчення життєтворчості композитора є монографічні праці Тіни Пересунько «Світовий тріумф "Щедрика" – сто років культурної дипломатії» [92] та «Культурна дипломатія Симона Петлюри: "Щедрик" проти "русского мира"» [91].

Поєднав наукову та виконавську складову вивчення творчості О. Кошиця у 2024 р. Артур Смірнов. У рамках творчого мистецького проєкту на здобуття науково-творчого ступеня Доктора мистецтва прозвучали окремі номери з різних літургій О. Кошиця, а також представлене наукове обгрунтування, присвячене жанру літургії у творчості митця.

Протягом останніх років значну увагу творчості О. Кошиця приділили і виконавці. Різноманітні проекти, тематичні концерти та окремі твори О. Кошиця все частіше з'являються на концертній сцені. Так, у 2005 р., до 130-річчя від дня народження композитора, кафедрою хорового диригування Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського було організовано Всеукраїнську хорову асамблею. Тоді ж під керівництвом О. Тарасенка у

виконанні хору Національної музичної академії України прозвучали «Канти і псальми українського народу».

Протягом XXI століття хорові твори О. Кошиця збережені у репертуарі Національної заслуженої академічної капели України «Думка» (художній керівник та диригент капели Є. Савчук), Камерного хору «Кредо» (керівник – Б. Пліш), хору «Аскольд» церкви Миколая Чудотворця на Аскольдовій могилі УГКЦ (керівниця – О. Засадна), Академічної хорової капели Українського радіо під керівництвом Ю. Ткач.

У 2025 р. публіці було представлено духовно-мистецький цикл з п’яти літургій «100 років української літургії». В рамках проекту Відкритого Православного Університету (громадської просвітницької організації, що об’єднує представників різних релігій і конфесій), Всеукраїнського хорового товариства імені Миколи Леонтовича та ансамблю Liatoshinskyi Capella прозвучало п’ять літургій – О. Кошиця, М. Леонтовича, П. Гончарова, К. Стеценка і Я. Яциневича. Твір О. Кошиця прозвучав під керівництвом Б. Пліша.

Рік по тому – у 2025 р., Всеукраїнське хорове товариство імені Миколи Леонтовича до відзначення 150-річчя від дня народження О. Кошиця ініціювало виконання всіх п’яти літургій композитора. У виконанні різних колективів[1], літургії прозвучали на згадку непересічної постаті композитора.

Дві непересічні події представила Академічна хорова капела Українського Радіо під орудою Юлії Ткач. Разом з авторкою ідеї та дослідницею творчості М. Леонтовича Тіною Пересунько, Ю. Ткач представила реконструкції двох концертів О. Кошиця:

- «Українські колядки», який відбувся 1915 р. у виконанні Студентського хору під керівництвом О. Кошиця. Власне «Українські

[1] Перша літургія прозвучала у виконанні Liatoshynskyi Capella: Choir (Б. Пліш), другу виконала Хорова капела «Дніпро» КНУ ім. Т. Шевченка (С. Трусенко), 3 – Хор Національної опери України (Б. Пліш), 4 – Хорова капела Українського радіо (Ю. Ткач) і 5 – Хор Київської православної богословської академії (О. Тарасенко).

колядки» – загальна назва циклу концертів, які відбулись у Києві з 1913 по 1916 рр. Як зазначають дослідники, саме під час одного з таких концертів публіка вперше почула легендарний «Щедрик» М. Леонтовича. У програмі концерту 2025 р. прозвучали 16 колядок в аранжуванні К. Стеценка, О. Кошиця та В. Ступницького;

- «Гай, Рожество» – прем'єрного концерту Українського Національного Хору під орудою Олександра Кошиця в Карнегі Гол 6 жовтня 1922 р. та виступів країнами Північної й Південної Америки у 1922-1924 рр. Назва концерту «Гай, Рожество», який сторіччям пізніше – 24 грудня 2023 р. відбувся у Колонній залі Національної філармонії України, взято із забутої нині колядки «Була вдовойка», яка поруч із «Щедриком» звучала країнами світу у виконанні Республіканської капели. У концерті прозвучали давні українські канти, колядки, щедрівки, веснянки, коломийки та народні пісні в обробці українських композиторів, які відображали не мистецький рівень, а щоденну боротьбу України за незалежність. Як писали газети напередодні приїзду Республіканської капели у США «Дай Боже аби на Вольній землі Вашингтона виспівали Волю Україні».

Окрім названих крупних Всеукраїнських проектів обробки народних пісень присутні у хорових репертуарах різних навчальних закладів. Таким чином, можна сміливо стверджувати, що творчість О. Кошиця не тільки знана в Україні, але й виконувана, що свідчить про потребу колективів не тільки у якісних музичних творах, але й близьких по духу.

2.2. Хорові обробки народних пісень Олександра Кошиця: стильовий аспект

У доробку О. Кошиця знаходимо більше півтори тисячі обробок народних пісень серед яких цикли колядок і щедрівок, ліричні, жартівливі, канти, чимало обрядових пісень. Більшість обробок народних пісень передбачають фортепіанний супровід, хоча сам композитор уважав, що звучання a cappella глибше розкриває зміст твору. Віддаючи належне традиціям народного співу, О. Кошиць писав у щоденнику: «...Пісня має самодостатню красу, а тому ніяких прикрас акомпанементу вона не потребує. Пісню треба будувати а капела. Як жолудь, вона містить в собі всі ознаки пишного кучерявого дуба, котрого повинен виростити композитор. Гармонійний уклад пісні, так само, як і контрапункту, треба брати з самої пісні, з її власних елементів, бо в противному разі вона буде одягнена в чужу одежу...» [66, с. 8].

Пісні, над якими працював композитор, охоплюють широкий тематичний спектр: кохання, обжинки, обряди, колискові, долю українського народу. Вони звучали у концертах О. Кошиця, які композитор провів протягом 1908–1916 років зі студентським хором Київського університету[1]. Проте сам О. Кошиць неодноразово підкреслював душевну складову народної пісні і саме тому у його творчості превалюють пісні ліричного характеру. Розглянемо деякі з них.

Пісня **«Зашуміла ліщинонька»** написана для мішаного хору з фортепіанним супроводом. У пісні йдеться про щире кохання дівчини до хлопця. Задля мелоритмічної плинності композитор використовує змінний розмір 5/4–6/4-3/4, заповнення ритмічних зупинок у партіях хору

[1] В один з таких концертів, який відбувся 28 грудня 1915 р. у Залі Купецького зібрання (нині Національна філармонія України), світ уперше почув «Щедрик» М. Леонтовича. Твір прозвучав у рамках музичного проєкту О. Кошиця «Українські колядки». Афішу див. у дод. А.

фортепіанним супроводом. Динамічна градація від *p* до *ff* підкреслює драматичні колізії поетичного тексту.

Як зауважує Л. Пархоменко, О. Кошиць найповніше з усієї молодої генерації митців перейняв лисенківські засади обробок народних пісень. Саме тому пісня «Зашуміла ліщинонька» присвячена М. Лисенку і містить поєднання витриманого багатоголосся поруч з елементами народного багатоголосся – неповними акордами та унісонно-октавними звороти у кадансах. Також у приспіві, який композитор проводить у тональності субдомінанти, використання пасажей у партії фортепіано підкреслюють переживання молодої дівчини. Судбомінантова тональність надає приспіву фрігійського відтінку у порівнянні до основної тональності пісні, що посилює щемливий характер пісні.

«Зашуміла ліщинонька» знаходимо для голосу і фортепіано в обробці Б. Лятошинського. Ключовою відмінністю є особлива увага до гармонії: замість плагальності в О. Кошиця, у Б. Лятошинського зустрічаємо більше акордів домінантової групи, зменшених септакордів, хроматичних прохідних звуків. Партія фортепіано відрізняється завмиранням наприкінці фраз та розлогими програшами між куплетами. Отже стриманість у засобах музичної виразності ще раз підкреслює характер послідовника закладених М. Лисенком традицій.

За спостереженнями Л. Пархоменко, ліричні зразки народних пісень О. Кошиця відрізняються за хоровим наповненням: «перший — лірична мелодія відрізняється сольним виконанням і лише поєднується з хором чи підтримується ним (хор без слів або з словами); другий — ліричний образ твориться суто хоровими засобами» [89, с. 63]. Тонка динамічна градація, ритмо-мелодична плинність, виконавська акуратність у веденні плавності фрази – мінімалістичні засоби для створення співчуття молодій дівчині.

До обробок першого типу належить пісня «Ой, ходить сон», де хор слугує доповненням та підтримкою партії соліста, джерелом смислових

нюансів та колористики. Поєднання лігато з піццікатним звуком у різних регістрах, формування тембрового багатства сформувало особливу «атмосферу» твору.

Зворушлива колискова **«Ой, ходить сон коло вікон»** О. Кошиця написана за мотивами обробки для фортепіано В. Барвінського. У виданій збірці обробок народних пісень О. Кошиця, колискова викладена для сопрано-соло, мішаного хору та фортепіанного супроводу, натомість у рукописі вказані тільки хорові та сольна партії. Та очевидно у подальшому композитор зробив редакцію твору і додав інструментальну партію, адже слушне зауваження щодо фортепіанного супроводу у друкованому виданні висловив О. Міньківський: «Значну кількість пісень у збірнику ми подаємо в супроводі фортепіано, тобто в такому вигляді, в якому вони були колись написані і видані О. А. Кошицем. В той час майже всі композитори вважали за потрібне подавати народні пісні в хоровій обробці в супроводі фортепіано, навіть коли це не викликалося необхідністю» [66, с. 8].

Хорова партія обробки О. Кошиця дуже стримана: спів на mormorando на склад «гм» огортає слухача відчуттям затишку та безпеки на фоні неспішного викладу мелодії сопрановим соло. Ритмічно хорова партія відбиває лише пульсацію сильної та відносно сильної долей і лише зрідка в одному або декількох голосах композитор додає підголосок, який, погойдуючись на допоміжних звуках, наче ще більше погружає дитину в сон. «Інструменталізація» хорової партитури не тільки тембрально увиразнює просту мелодію колискової, але й драматизує її. Останній метод роботи – драматизація образної системи – іманентна властивість музичної мови О. Кошиця, завдяки якій композитор досягав оригінальності творчих рішень.

Так, другий куплет композитор увиразнює гармонічно: розширює партії шляхом дівізі усіх голосів та делегування чоловічим партіям октавно-квінтових протяжних звуків поруч із жіночими партіями, які продовжують ритмічно погойдуючі підголоски; додає хроматичні низхідні інтонації у

середніх голосах, а також низхідний контрапункт у партії сопрано, якому передує октавний висхідний стрибок, який ще більше драматизує подальший низхідний рух – ці елементи збагачують тембровий колорит хору. Зберігаючи тоніко-субдомінантову гармонію першого куплету, за рахунок хроматичних підголосків композитор формує септакордові тіні, які швидко змінюють одна одну. Такий септакордовий колорит без напружених дисонансних співзвуч, побудований переважно на плагальній м'якості звучання, надає куплету імпресіоністичних рис.

Третій куплет (форма куплетно-варіаційна) – фактурні варіації. Гармонічні мікро-зміни відбуваються завдяки конрапунктичним лініям у партіях середніх голосів, які наче намагаються заповнити увесь вільний звуковий простір. Партії тенорів О. Кошиць доручає синкопований ритмічно-остинатний підголосок *a la pizzicato*: у подальшому він переходить у фігурації шістнадцятими тривалостями, які з одного боку наче імітують заключні награші-роздуми, притаманні дерев'яним духовим інструментам оркестру епохи романтизму, а з іншого апелюють до середньовічного гокету.

Колискова «Ой ходить сон» в обробці Б. Лятошинського докорінно відрізняється від обробки О. Кошиця за жанровими характеристиками: докорінно змінивши мелодію, композитор наділив її думними якостями, а бурдонним супроводом та стриманими контрапунктичними лініями.

У творчості О. Кошиця чимало обробок жартівливого і танцювального характеру. За думкою Л. Пархоменко, деякі твори мають характер вокального скерцо (наприклад «Ченчик»), музичної гри або навіть побутових сценок. Одною з таких можна назвати жартівливу пісню **«Вийди, Грицю, на вулицю»**, де композитор поєднує дві жартівливі: «Вийди, Грицю, на вулицю» та «Сяк, так, до вечора буду жить». Форма пісні три-п'ятичастинна, а тональний план побудований на співвідношенні паралельних тональностей (*соль мінор – Сі бемоль мажор*) та тоніко-домінантовому (*Фа мажор*). Стрімкий фактурний розвиток – від гомофонної до поліфонічної, динамічних

відтінків – від *p* до *ff,* від діатоніки до елементів хроматики, відбувається у темпі *Allegгetto*. Сценічність твору полягає у діалозі дівчини й хлопця, протиставленні їх прямої мови, що музично проявляється у ритмо-інтонаційній близькості, тотальній поліфонізації тканини та спільному напрямку розвитку.

Поступовий поліфонічний розвиток, який полягає у появі та розширенні контрапунктичних підголосків, «жонглюванні» партіями та проведення активної теми у різних голосах на фоні заповільненого конрапункту в інших, призводить до визначального моменту, що підкреслює сценічність та жартівливість пісні: у якості динамізації фактури у четвертій частині (*Фа мажор, т. 45*) О. Кошиць застосував канонічне проведення теми у жіночого та чоловічого хорів. Кожен з них має окремий текст, який відображає різний погляд на предмет розмови. Тема у жіночого хору звучить повністю та займає 8 тактів, натомість чоловічий хор виконує лише чотиритакт, що звучить як добра іронія по відношенню до дівчини.

Унікальність п’ятого і заключного розділу полягає у стретному проведенні всіх використаних у пісні тем. Залучення політекстовості у поєднанні з різною метро-ритмічною організацією умовно поділяють звучання на чоловічий та жіночий «табори», що ще більше підкреслює жартівливий характер пісні та її сценічне рішення.

Як зауважує М. Загайкевич, О. Кошиць «дотримувався принципу виходу за межі примітивного етнографізму, створюючи обробки, позначені печаткою авторської індивідуальності» [34, с. 38]. Одним зі способів реалізації творчого потенціалу був неодноразовий експромт О. Кошиця – конрапунктичне поєднання декількох пісень в один твір. На відміну, від жартівливої «Вийди, Грицю, на вулицю», де дві пісні спочатку були проведені по черзі і тільки у фіналі поєднані у паралельному звучанні, пісенний мікс **«Журба мене сушить»** (чоловіча) **і «Косив козак сіно»** (про нещасливу жіночу долю) не має поетапного еспозиційного викладу. У якості

заспіву звучить дует баритона та альта соло із акордовим фортепіанним супроводом пісні «Журба». На неспішне викладення теми накладається друга пісня «Косив козак сіно» у виконанні хору. У обох піснях композитор максимально відтворив особливості гуртового співу. Пануюча плагальність у поєднанні з повільним розгортанням сюжету надає твору безпорадності та безвиході. Дублюючий голоси хору фортепіанний супровід у поєднанні з фактурним типом «бас-акорд» додає важкості та байдужості музичній реальності. Проте композитор додає драматизму шляхом надання рельєфності жіночої історії: другий та четвертий куплети співаються без супроводу солістів, які проводять чоловічу пісню «Журба мене сушить». Окрім того у цих куплетах композитор ущільнює фактуру, додаючи підголосків, терпких співзвуч, які походять від діатонічних септакордів та їх обернень. Таким чином композитор, максимально зберігаючи оригінальний музичний матеріал, делікатно збагачує його та підкреслює його іманентні якості.

У роботі О. Кошиця з аранжуванням народної пісні для хору можна виділити два вектори:

1. максимальне збереження експозиційного викладення матеріалу, яке як метод роботи з народно-пісенною творчістю, перейняв від М. Лисенка. Збагачення звучання відбувається за рахунок тембрової та динамічної драматургії;

2. активне збагачення пісень ладо-гармонічними, ритмічними, фактурними варіантами, мелодичним розгортанням. Таким шляхом композитор досягає кардинальної внутрішньої трансформації без кардинальних змін музичного образу.

У пісні «Ой, дівчино-дівчинонько» О. Кошиць поєднав обидва варіанти обробки народної пісні. Протягом шістьох куплетів композитор неспішно експонує музичний матеріал: у неспішному темпі ллється мелодія у викладі чоловічих партій. Її м’якість полягає у мелодичному заповненні висхідних та

низхідних інтервальних стрибків, ритмічній однорідності та плагальності, що формує «заокругленість» кожної фрази та періоду загалом. Як слушно відмітила Л. Пархоменко, «кожен голос становить варіант народної мелодії, що вносить у звучання якийсь новий відтінок» [89, с. 66], так кожна зупинка основної мелодії супроводжується заповнюючим конрпапунктичним підголоском, який ще більше наче турботою огортає головну героїню.

Шість куплетів композитор зберігає діатонічну підтримку мелодії, проте в останньому куплеті, який займає всього вісім тактів, композитор докорінно змінює ладо-гармонічні обставини: на домінантовому органному пункті звучить незмінна мелодія, до якої митець наче наново підбирає фарби.

Нові музичні обставини пісні сформовані з численних деталей: органний пункт композитор об'єднав з домінантовим кадансом останнього такту попереднього куплету, що сприяло цільності композиційної форми. Окрім того деякі хроматичні звуки композитор залучив як прохідні, проте деякі вплинули на ладо-гармонічний аспект: утворення зменшеного II_6, IV $\#^5_3$, неповного $I_7^{\flat 7}$, $II_6^{\#3}$, VI $_6^{\flat 5}$. Поряд із пластичністю мелодії, м'якістю руху у підголосках та стабілізуючим тоніко-домінантовим органним пунктом, нова гармонічна обкладинка пісні створила картину мінливості світу та відчуття її прийняття.

Однією з особливостей хорового письма О. Кошиця є фактурно-темброва драматургія, яку композитор використовує задля розкриття образу. Здебільшого це проявляється у передаванні провідної партії тому чи іншому голосу в залежності від особливостей поетичного тексту (наприклад, від хороброго зачину у партії басів до ніжності та прозорості сопранової партії у тихій кульмінації твору). У пісні **«На вулиці скрипка грає»** композитор використовує фактуру як засіб динамізації музичної тканини, а також інструмент відтворення лірично-жартівливого характеру поетичного тексту. Гомофонно-гармонічний склад, який перебуває у постійній мінливості – ущільненні або прозорості, функційній однорідності супроводжуючих

мелодію голосів або введення контрапунктичних підголосків – відображає метушливий характер події та нетерпимість дівчини йти гуляти. Залучена О. Кошицем танцювальна козачкова ритмо-формула у чоловічих партіях, підкреслює грайливість ситуації та збагачує темброве звучання пісні за рахунок розподілу функцій бас-акорд між басами та тенорами.

Поступовий розвиток самостійності та незалежності голосів у перших двох куплетах змінюється поліфонічного викладення матеріалу: композитор делегував мелодію альтам, натомість сопрано на склад «ох» застигає на тонічному органному пункті. Четвертними тривалостями тенори виводять низхідну гаму, наче цементуючи фактурну нестабільність, натомість баси наче пружинять на синкопованих восьмих на склади «ох». Подальші численні перестановки голосів, мотивний розвиток, який відбувається шляхом перекидання реплік між голосами на фоні короткочасних тонічних або домінантових органних пунктів і водночас закріплення остинатних елементів (наприклад, у партії басів) урізноманітнюють та збагачують пісню не тільки фактурно, динамічно, але й темброво.

Таким чином темброва трансформація пісні «На вулиці скрипка грає» є яскравим прикладом творчої оригінальності О. Кошиця. Композитор щедро розписав нехитру народну пісню засобами не професійними (наприклад, ладо-гармонічними), а унікальними властивостями людського голосу. Саме тому серед музикознавців ця обробка визначена як «хор-картина» (Т. Булат).

Привертає увагу також **«Пісня про Байду»**, де композитор поєднує спів соліста – баритона або тенора – з мішаним хором. Позначення темпів підкреслюють драматизм поетичного змісту, акценти tenuto та речитатив – створюють уявлення про епоху, в яку цей твір був створений, та його роль в історії України. На відміну від більшості обробок, «Пісню про Байду» виконують a cappella.

Висновки до другого розділу

Унікальна постать Олександра Кошиця об’єднала у собі різноманітні дари – від професійних (композитор, диригент, педагог) до особистісних (музично-громадський діяч, мемуарист). Взаємопроникнення цих дарів сприяло народженню численних обробок народних пісень та феномену Республіканської капели, завдяки якій ці обробки почув світ.

М. Загайкевич звертає увагу, що О. Кошиць «дотримувався принципу виходу за межі примітивного етнографізму, створюючи обробки, позначені печаткою авторської індивідуальності» [34, с. 38]. Збереження лисенківських засад обробок народних пісень, увага до динамічних нюансів та деталізація фразування, поліфонізація фактури та стретні проведення тем, ладо-гармонічний розвиток аж до імпресіоністичних акордових сполучень, конрапунктичне поєднання декількох пісень в один твір, використання невичерпних багатств тембрової оркестровки – ключові особливості обробок народних пісень О. Кошиця.

РОЗДІЛ 3
ХОРОВІ ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

3.1. Обробка народної пісні у творчості Бориса Лятошинського

Борис Миколайович Лятошинський увійшов в історію як композитор, педагог, музично-громадський діяч, диригент. У творчому доробку значне місце посідають хорові твори. Більшість з них – хори у супроводі фортепіано та a cappella:

- на слова І. Франка (1941);
- на слова Т. Шевченка (Тече вода в сине море», «Із-за гаю сонце сходить» 1949-1951); «За байраком байрак», «Над Дніпровою сагою», «У перетику ходила», 1960);
- на слова М. Рильського;
- 5 хорів ор. 64 (1964);
- 4 хори ор. 65 (1964);
- на слова різних поетів (цикл «З минулого», 1966);
- обробки народних пісень для хору та
- інші хори.

Є у Б. Лятошинського і твори великої форми для хору з оркестром:

- «Урочиста кантата» (слова М. Рильського, 1939);
- «Заповіт» (слова Т. Шевченка, 1939).

Унікальність хорової творчості Б. Лятошинського полягає у двох аспектах: впровадженні принципів симфонізму та опорі на ладо-інтонаційний комплекс народної-пісенної творчості. Якщо перший – це результат професійного зросту, досвіду та бачення, то другий – внутрішнього духовно-ментального стрижня.

Народно-пісенні джерела у творчості Б. Лятошинського – це путівник у світ творчих пошуків та експериментів. Композитор неодноразово звертався до ритмо-інтонаційного матеріалу різних народностей, зокрема слов’янських

(польських, словацьких), таджицької та низки східних (китайського, персидського, індійського – в опері «Золотий обруч»). Але фундаментом всієї творчості Б. Лятошинського став український національний музичний матеріал, втілений не тільки на мелодичному, гармонічному, фактурному рівнях, а й у залученні народних образів, тематики тощо.

Український національно характерний музичний матеріал пронизує більшість творів композитора. Народнопісенні мотиви залучені як у камерних творах, так і в симфонічних полотнах. Як зауважує О. Гончаренко «поворотною для виявлення й осмислення прихованих "мікрочипів" українськості у творчості Лятошинського стала зовнішня подія: оголошення конкурсу на кращий симфонічний твір на основі українського фольклорного матеріалу. Переможцями конкурсу стали Левко Ревуцький із Другою симфонією та Борис Лятошинський із «Увертюрою на чотири українські народні теми» (1926). У творі композитор вперше свідомо звертається до українського пісенного фольклору як джерела тематизму власного твору, обравши для опрацювання й розробки обрядові народні мелодії» [23, с. 44]. У подальшому на фольклорному матеріалі були створені опери «Золотий обруч» (1929) та «Щорс» (1937), Фортепіанне тріо № 2 та «Український квінтет» (1942), «Шевченківська сюїта» для фортепіано (1942–1943), струнний квартет № 4 та П'ять прелюдій для фортепіано ор. 44 (1943), Сюїта на українській народні теми для струнного квартету (1944), «Поема Возз'єднання» (1949-1950), численні романси та власне обробки народних пісень для голосу і фортепіано та для хору.

Жанр обробки народної пісні у творчості композитора посідає особливе місце. Видатні зразки створено як для голосу і фортепіано, так і для мішаного хору a cappella. Як у сольних творах, так і хорових, композитор прагнув не тільки аранжувати народну пісню не втративши настрої вербального тексту, а й підкреслити інтонаційну самобутність народної музики, її ладо-

гармонічне багатство, метро-ритмічну мінливість та при цьому зберегти індивідуальність творчого підходу.

Значну роль у прагненні композитора працювати з народно-пісенним матеріалом відіграв контекст важких для історії України 1930-х – 1940-х років. З музичного боку складність цього періоду проявлялась у «розриві традиції, появі штучних конструкцій, які лише зовнішньо відтворювали ознаки традиції» [100, с. 94], пануванні моностильового принципу (Л. Іонін). Проте саме на цей час припадає пік роботи композитора у жанрі обробки народної пісні.

Напередодні притаманного майбутнім творам гротескного реалізму, композитор звертається до народної пісні і надає їй або інтенсивного переважно ладо-гармонічного розвитку в обробках для голосу і фортепіано, або ж милується плавністю мелодичних ліній та розвиває її шляхом симфонічних засобів.

Хронологія звернення Б. Лятошинського до цього жанру дещо розмита. Так, Б. Фільц [121] та О. Гончаренко відносять перші обробки Б. Лятошинського до 1930-тих років. Л. Грисенко [29] конкретизує та вказує на перше звернення – у 1934 році. У деяких дослідженнях взагалі відсутні будь-які вказівки щодо часу створення. Натомість, на основі особового архіву Б. Лятошинського, що нині зберігається у Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України та документальному зібранні видавництва «Музична України», Ю. Бентя надає вичерпний матеріал для дослідників творчості композитора: «Пік роботи Б. Лятошинського у цьому жанрі припадає на 1930-ті – 1940-ві роки, коли були написані “Дума про козака Софрона” та “Про Кармелюка” для мішаного хору в супроводі фортепіано (1932), цикли Дві українські народні пісні в обробці для середнього голосу та фортепіано (1934), Десять обробок українських народних пісень для голосу та фортепіано (тв. 28, 1937), П’ятнадцять українських народних пісень в обробці для голосу та фортепіано (тв. 33,

1941), Двадцять українських народних пісень в обробці для голосу та фортепіано (тв. 34, 1941), П’ять українських народних пісень в обробці для голосу з фортепіано (тв. 35, 1941), П’ятнадцять українських народних пісень в обробці для мішаного хору a cappella (тв. 36, 1942), а також “Реве та стогне Дніпр широкий” для мішаного хору a cappella на слова Т. Шевченка (1942)[1].

Згідно наведеного переліку, кульмінацією творчого шляху композитора у жанрі обробки стали саме хорові екземпляри, а не для голосу та фортепіано (для хору без супроводу –1942 р., натомість для голосу – 2 обробки 1934 р., 10 – 1937 р., 15 – 1941 р., 5 – 1941 р.). Це спостереження підкреслює еволюцію мислення Б. Лятошинського та розвиток власної моделі симфонізму, яка в обробках проявилась у рисах поемності, розробковості у різних розділах форми, оновлення тематичного матеріалу, формоутворюючою роллю поліфонії.

Нажаль, як зазначає Ю. Бентя, чимало обробок народних пісень для різних виконавських складів досі міститься у рукописних примірниках. Наприклад, деякі друковані обробки для голосу і фортепіано у рукописах зберігаються в інтерпретації для мішаного хору («За Сибіром сонце сходить» або «Про Кармелюка» та ін.). Або про «ряд обробок для вокального дуету» згадує тільки Б. Фільц [116, с. 8] натомість Ю. Бентя дає уточнення, що в авторському збірнику, який планувався до видання у 1974 році міститься дев’ять пісень.

Отже, жанр обробки народної пісні у творчості Б. Лятошинського – не випадкове звернення, а свідомий цілеспрямований вибір національно-характерного музичного матеріалу.

[1] Усі перелічені цикли обробок та окремі твори докладно описані у переліках творів Б. Лятошинського, укладених І. Белзою та Н. Запорожець, проте вони лише частково відображають рукописи, які знаходимо у архівному зібранні видавництва “Музична Україна”» [6, с. 124–125].

3.2. «Українські народні пісні в обробці для мішаного хору a cappella» ор. 36 Б. Лятошинського: жанрово-стильові особливості

Перша збірка «Українські народні пісні в обробці для мішаного хору a cappella» побачила світ у 1946 р. (ор. 36, Державне музичне видавництво, Москва – Ленінград). Збірка містить п'ятнадцять пісень. Зазначимо їх спільні характеристики:

1. більшість творів (десять з п'ятнадцяти) – ліричні пісні (у тому числі побутові), тужливі за характером;

2. у збірці превалює мажорний лад. І навіть сумні за змістом пісні композитор освітлює за рахунок ладу, наче зберігаючи надію;

3. часте використання змінного розміру обумовлене специфікою народної пісенності; нерідко композитор залучає мішані розміри задля розлогої течії мелодії;

4. десять народних пісень створені у помірному та повільному темпах і тільки 5 – у швидкому. Не маючи можливості співставити видання 1946 р. з рукописами композитора, все ж зауважимо, що швидкі пісні рівномірно розташовані у збірці наче для створення музично-емоційної рівноваги;

5. Б. Лятошинський зберігає не тільки інтонаційні особливості пісень, а й їх форму – куплетно-варіаційну або куплетно-варіантну;

6. чимало пісень мають заспів. Більшість пісень заспівує група хору: композитор варіює голос заспіву від басів до сопрано. І лише три пісні «Котилася ясна зоря з неба», «Ой ти мати моя» та колискова «Ой, ходить сон» розпочинають соло тенора та сопрано;

7. особливої ваги у відображенні поетичного тексту набуває поліфонічний розвиток. Композитор залучає різні види поліфонізації музичної тканини – від різноманітних контрапунктів до канонів чи фугато;

8. хоровий склад в обробках народних пісень Б. Лятошинського ор. 36 однаковий – композитор завжди використовує мішаний хор. Широкий діапазон та кількість голосів дозволили композитору вільно працювати з

фактурою та типами багатоголосся. Проте характерною рисою обробок композитора є нерегулярність кількості голосів: композитор постійно змінює кількість партій від двох до чотирьох, чергуючи їх з унісонним або октавним проведенням.

Відмінних якостей у зазначеній збірці обробок народних пісень значно менше. Серед них:

– ладо-тональний аспект, де окрім мажору чи мінору композитор вдається до ладової перемінності, і до модальності та централізації другорядного тону ладу;

– ладо-гармонічний вибір композитора. Нерідко в обробках народних пісень Б. Лятошинський дотримується діатонічного музичного мислення, чим підкреслює автентичність народно-пісенного матеріалу. Неодноразово композитор залучає хроматизацію контрапунктичного голосу задля підкреслення мелодії та вербального тексту. Але ключовою рисою обробок у гармонічному аспекті є імпресіоністичні риси: активне залучення септакордів на побічних ступенях ладу, їх паралельний рух, залучення поліфункціональних акордів, відсутність яскраво вираженого кадансу.

Обробки народних пісень для хору вирізняються з-поміж інших творів Б. Лятошинського стриманістю у виборі музичних засобів та жанрово-стильовою однорідністю. На час створення обробок – нагадаємо, що це 1942 рік, у творчому портфелі композитора вже було чимало творів різних жанрів. Це дві опери, дві кантати, одна симфонія та окремі твори для симфонічного та духового оркестрів, численні камерно-інструментальні та камерно-вокальні твори, музика для театру та кіно. У цих творах спостерігаються романтичні, пізньоромантичні, імпресіоністські та модерністські стильові впливи, проте обробки народних пісень композитор витримав здебільшого у дусі «класицистського» періоду побутування жанру в історії української музичної культури.

На цей час відомими та виконуваними були хорові обробки М. Лисенка, О. Кошиця, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, К. Стеценка, П. Козицького, М. Вериківського та ін. Кожний з композиторів сприяв оновленню жанру в тій чи іншій сфері. Наприклад, К. Стеценко та Я. Степовий надали змісту твору психологізації чи картинності; П. Козицький та М. Вериківський прагнули до розширення рамок куплетності; М. Колесса та Є. Козак розкрили ладо-гармонічне багатство музичного фольклору різних етнографічних територій західних областей України; більшою свободою голосоведення та виборі ладо-гармонічних засобів відрізнялись твори О. Кошиця та М. Леонтовича, а робота С. Людкевича та Б. Лятошинського здебільшого була спрямована на оновлення гармонічної мови творів. Окрім того, переважно кожен з названих митців у тій чи іншій мірі працювали над поліфонізацією фактури та хоровою інструментовкою.

Б. Лятошинський, який на час створення обробок у повноті оволодів композиторською технікою, створює оманливе враження «скупості» музичних засобів у хорових обробках, зокрема прозорості хорової тканини (дотримання суворого чотириголосся та строгих поліфонічних норм голосоведення), у чому наслідує традиції, закладені М. Лисенком, задля збереження автентичності виконання. Свідома відмова від нагромадження музичної тканини компенсується особливим способом «розростання» музичного матеріалу – поступовим накопиченням фактурних, ладо-гармонічних, тембрових сил. Композитор уникає частих тональних зсувів та надмірної поліфонізації фактури (що нерідко зустрічаємо в обробках П. Козицького), натомість головним каталізатором розвитку більшості хорових обробок Б. Лятошинського є симфонічне мислення.

Деталізація і водночас узагальненість у відображенні різних проявів життя, стан «перебування» і процесуальність та динаміка розгортання – одні з найважливіших ознак симфонізму, які спостерігаємо у хорових обробках

Б. Лятошинського. Ці якості найбільш відчутні у ліричних обробках, де кожна партія має своє внутрішнє дихання, яке підтримується особливостями фразування, гармонії та ритму інших партій. Індивідуалізація голосів, свобода ритмо-мелодичного руху, яка досягається поступовою поліфонізацією фактури, утворюють цілісність звучання та безперервність розвитку[1].

Динамізація форми, яка за думкою дослідників найбільш активно проявилась в обробках П. Козицького та М. Вериківського, у хоровій творчості Б. Лятошинського відбувається більш ювелірно. Як зауважує Б. Фільц (Фільц, 1965), обидва сучасники композитора уникали куплетності форми за рахунок накладання початку наступного куплету на попередній. Натомість Б. Лятошинський нерідко об'єднує куплети спільним звуком, який лігується з попереднього куплету в наступний або завершальним низхідним або висхідним підголоском, який розв'язується у перший тон мелодії наступного куплету або підводить до гармонічних і відповідно сюжетних змін у наступному куплеті.

Окреслені характеристики музичної мови хорових обробок Б. Лятошинського є результатом тематичного мислення, яке виключає композиційну нестійкість, випадковість залучення елементів чи їх хвилеподібне залучення у музичну тканину, а натомість забезпечує стабільність та повноту звучання.

Розглянемо декілька обробок з ор. 36. Пісня «**В кінці греблі шумлять верби»**[2] починається із заспіву сопрано, що наче символізує тугу дівчини за

[1] Яскравим прикладом може служити обробка Б. Лятошинського «Ой, зажурюся, запечалюся». Контрапунктичні сплетення, які ритмічно заповнюють статичні елементи ведучого голосу, балансування між двома тонікальними устоями t-s, поступова поліфонізація та хроматизація фактури, поєднання народного типу багатоголосся з інвенційним та постійне оновлення тематичного матеріалу формують цілісність твору при багатстві кожного елемента музичної тканини по окремості.

[2] Усі пропоновані до аналізу пісні можна прослухати у виконанні Галицького академічного камерного хору під керівництвом Богдана Притули: https://www.youtube.com/watch?v=Fub1Wds_YYU

козаченьком. І хоча з другої фрази доєднується партія альтів у терцію, весь перший куплет витриманий у виконанні жіночих партій. Завершення фраз в октаву, якій передують терції, сексти або кварти, викладені як типові інтонаційні ходи української пісенності, увиразнюють самотність стану дівчини. Пісня написана у тональності сі-бемоль мінор зі збереженням оригінального темпу (Andante sostenuto). Проте мелодію та її хорове обрамлення композитор записав у фа мінорі і лише соль бемоль при ключі формує фрігійський нахил ладу. Такий ладо-гармонічний акцент позбавляє пісню будь-якої емоційної конкретики: VII низький ступінь робить тризвук для фа мінору мінорним і домінантовий тризвук для паралельної тональності – теж мінорним; настрій безвиході формується і при частій низхідній інтонації *a-ges-f* у партії басів.

Окрім динамічного наростання поступова насиченість звучання відбувається за рахунок появи чоловічих голосів, мелодичних мікро-змін у партіях, дівізі, розширення діапазону партій, а також суттєвій перегармонізації та поліфонізації фактури. Додавання контрапунктичних та імітаційних елементів ледь не у всі партії, фіксація септакордів довгими тривалостями, які звучать неначе розсіяне світло для контрастної основної партії, проведення басової партії у низькому діапазоні, що формує слухову уяву фатального звучання контрабаса, хроматизація низхідного контрапункта на тлі тонічного органного пункту у партії басів та одинокої мелодії у партії сопрано в останньому куплеті-епілозі – всі перелічені якості музичної мови ліричної пісні «В кінці греблі шумлять верби» поглиблюють розуміння поетичного тексту, внутрішнього стану героїні, інтонаційного потенціалу народної пісні.

Ще одна лірична пісня «**Ой, ти, мати моя**» про тяжку жіночу долю написана у світлому Ре-бемоль мажорі. Пісня містить шість куплетів, у трьох з яких відображено лагідний стан невістки, шляхом м’якості мелодичних ліній, плагальності та мінімальних гармонічних пересувань у хорових

партіях. Наче вступ звучить заспів соло сопрано на тлі тонічного тризвуку у хорі на вигук «Ой», яке формує подальший характер пісні. Дещо парадоксальним є світлий мажорний настрій пісні, який у поєднанні з початковим низхідним трихордовим рухом нагадує веснянку. Задля підкреслення емоційного стану дівчини та її прагнення висловитись і бути почутою, Б. Лятошинський виокремлює її соло, наділяючи партії хору завмерлими довгими тривалостями або їх повільною зміною. Слідуючи за висхідними та низхідними інтонаціями соло, композитор повторює їх рух і в партіях хору, чим також наче висловлює підтримку молодій дружині. Наскільки точно композитор розуміє поетичний текст, настільки делікатно він підходить до вибору музичних засобів. Кардинальні гармонічні зміни відбуваються на початку третього куплету зі словами «Ой, доходжу до воріт, щось у хаті гомонить, мати сину говорить», які характеризується зміною ладу (мелодія звучить у паралельному мінорі), появою паралельних квінтових та октавних ходів у низькому регістрі у партії басів, жіночі партії стають більш активними у ритмо-інтонаційному аспекті. Розмову матері з сином композитор також передає іншим партіям: репліка матері звучить у тональності субдомінанти у соло альта, а чоловіка – в основній тональності у соло тенора, що підкреслює його емоційну відданість дружині.

Прозорість фактури, відсутність поліфонічного розвитку та динамічних сплесків компенсує імпресіоністична м’якість гармонічної мови: численні септакорди турботливо огортають пісню молодої жінки і навіть останнім акордом звучить септакорд III ступеня задля підкреслення нерозв’язаності ситуації.

Обробка **«Ой, у полі три криниченьки»** виокремлюється тонким психологічним настроєм, створеним за допомогою неспішної розповіді у партії басів, яка звучить наче пролог; унісонного сходження басової та тенорової партій; подальшого канонічного проведення теми, яке звучить наче відлуння чи голос совісті головного героя; переважання плагальності, що

утворює додаткову плинність розвитку музичного тексту. Б. Лятошинський уникає докорінних мело-ритмічних змін або контрастних співставлень, а розвиток твору відбувається за рахунок тембрової драматургії та поліфонізації фактури, яка складає головну особливість обробки. Контрапунктичні сплетіння, канонічні проведення теми, утримання одного з голосів на фоні активного мелодичного розвитку в інших сприяють відчуттю невтримного розвитку. Водночас ці прийоми вплетені Б. Лятошинським у магістральні принципи народного багатоголосся: унісонно-октавні звороти у кадансах, співставлення хорових груп, проведення тем в інших хорових партіях, інтервально-акордову специфіку. Таке мереживо з елементів народного музикування та професійного досвіду підкреслює іманентні особливості пісні, наділяючи її новими барвами. А притаманні обробці цілісність і тематичний розвиток підтверджують панування симфонічного типу мислення Б. Лятошинського.

Серед усіх хорових обробок народних пісень з ор. 36 особливо вирізняється колискова «**Ой, ходить сон**». Звісно, у будь-якого читача одразу виникає слухова асоціація з однойменним твором О. Кошиця. Проте написана більш ніж десятьма роками пізніше, колискова Б. Лятошинського містить жанрові ознаки думи, що виокремлює її з-поміж інших творів за інтонаційним, ритмо-мелодичним, ладо-гармонічним, фактурним, емоційним параметрами.

Як зауважує А. Іваницький, «думи – найвизначніша частина українського народного епосу <…> не тільки за змістом, роллю, яку вони відіграли в історії, науковою вагою, але вони також – вершина стилю музичної декламації, і з цього боку є унікальним явищем у фольклорі слов'янського світу» (Іваницький, 2004: 117, 123). Залучення Б. Лятошинським такого особливого для української культури жанру та поєднання його з колисковою, свідчить про неординарність мислення

композитора, новаторське трактування жанру думи та колискової та збагачення іманентних рис обох.

Розглянемо деякі думні риси у колисковій «Ой, ходить сон»:

– протягом всієї пісні мелодія проведена у соло сопрано, всі партії хору звучать як імітація інструментального супроводу на слова «Ой» або склади строфи, викладені крупними тривалостями;

– в основі мелодії[1] пісні – речитативне начало, яке споріднює пісню з жанром думи. Попри притаманну думі імпровізаційність, мелодія пісні «Ой, ходить сон» витримана протягом всіх чотирьох куплетів без змін. У кожному третьому такті першого речення композитор залучає форшлаг як елемент орнаментики для посилення емоційної напруги та формування співчуття і жалю. А низхідні шістнадцяті тривалості, що наче зриваються вниз із затриманого квінтового тону після його виголошення квінтолями ще більше підкреслюють невимовну тугу та сум колискової;

– імітація інструментального супроводу пісні відбувається за рахунок хорових партій. Згадаємо, що супровід думи лірниками і кобзарями мав певні відмінності внаслідок технічних можливостей самого інструменту. В обробці пісні Б. Лятошинський використовує бурдонний тип супроводу, притаманний лірникам. Такий тембровий ефект композитор використовує як декоративний елемент задля підкреслення та драматизації сюжетної ситуації. Але водночас Б. Лятошинський додає і контрапунктичні лінії у підтримку солюючого голосу, що більше характеризує кобзарський тип супроводу. Акомпанемент в думах нерідко виконує художню функцію (А. Іваницький), що підтверджує і колискова-дума Б. Лятошинського «Ой, ходить сон»: ламентозні інтонації у підголосках партій хору підкреслюють та поглиблюють емоційний настрій твору. А залучення типової думної заплачки на слова «ой» знову акцентують

[1] Мелодія пісні, викладена Б. Лятошинським значно відрізняється від раніше представленого варіанту О. Кошиця. Аналіз першоджерела відсутній, адже його виявлення (в обох варіантах) не є задачею роботи.

знання композитора особливостей національного фольклору. Розуміння глибини національного музичного матеріалу відображає духовно-творчі пріоритети композитора та ще раз підтверджує багатогранність його мистецької особистості.

3. 3. Виконавське прочитання обробок народних пісень О. Кошиця та Б. Лятошинського

Обробки народних пісень займають важливе місце у хоровому виконавському репертуарі. Невеличкі за обсягом та змістовні за музичними характеристиками, обробки актуальні як для диригентів-початківців, так і для метрів. У виконавській практиці зустрічаємо хорові обробки М. Лисенка, О. Кошиця, М. Леонтовича, Б. Лятошинського та ін. Хрестоматійними стали зразки перших композиторів, натомість творчість Б. Лятошинського, П. Козицького, С. Людкевича, П. Демуцького та багатьох інших композиторів на жаль досі не набула такої широкої популярності.

Так, хорова творчість О. Кошиця регулярно представлена не тільки у хорових колективах в якості навчального репертуару, а й на великій сцені, як от у проектах Ю. Ткач і Т. Пересунько та ін. (про це писалось вище). Натомість за останні роки концерті виконання хорових обробок Б. Лятошинського були представлені тільки автором дослідження – Богданом Притулою за участю Галицького академічного хору.

Виконання хорових обробок народних пісень О. Кошиця та Б. Лятошинського потребують від диригента наукової обізнаності в галузі особливостей народного багатоголосся, авторського стилю композиторів, новацій та відмінних стильових рис. Після формування цього фундаментального шару, диригент може приступати безпосередньо до фахового аналізу особливостей музичної мови твору та формування необхідних для виконання задач.

У процесі виконавської підготовки хорових обробок перед диригентом постає ряд завдань: сформувати цілісне сприйняття твору, підкреслити іманентні народному співу якості, не втратити деталі музичного тексту («озвучити» ладо-гармонічні фарби, фразування всередині кожного голосу та вертикалі загалом, розмаїття залучених типів багатоголосся), донести сюжет до слухача.

Формування цілісності звучання продиктоване специфікою мислення композитора. Наприклад, хорові обробки Б. Лятошинського набувають рис поемності – традиції народного багатоголосся підкоряються симфонізації та драматургічному розвитку. Тож мета-завдання диригента – провести головну тематичну думку композитора протягом твору, почути її елементи в інших голосах, показати її розвиток протягом твору, підкреслюючи притаманну стилю Б. Лятошинського психологізацію образів.

Цілісність хорового аранжування народної пісні нерідко досягається композиторами за рахунок **композиційних особливостей**. В обробках як О. Кошиця так і Б. Лятошинського зустрічаємо розширення форми за рахунок відсутності межі між куплетами шляхом їх об'єднанням органним пунктом, що засвідчує опанування та засвоєння майстрами народних традицій; або, як зауважує Л. Грисенко, у Б. Лятошинського «безперервність форми досягається завдяки гармонії» [27, с. 47], яка слугує містком з одної частини твору до іншої тощо. Відповідно диригенту слід бути уважним до формотворчих процесів твору, аби не втратити логіку музичного розгортання, зміну музичного настрою або його продовження, відтворити композиторський задум. Увага до композиційної цілісності дає змогу максимально правдиво відтворити і сюжет пісні. Порушення куплетності та формування неділимого безупинного музичного простору є важливою стильовою ознакою О. Кошиця та Б. Лятошинського.

Поєднання інтонаційних, фактурних та динамічних засобів, які формують процес тематичного розгортання, також обумовлює композиційну

цілісність твору. Безперервний процес ритмо-інтонаційного оновлення, який панує в обробках обох композиторів, вимагає від диригента ювелірної репетиційної роботи: часте використання поліритмії, тотальна та різноманітна підголосковість можуть спровокувати виконавську неоднорідність і порушити сюжетну, структурну та драматургічну цілісність.

Пильнування за процесом **розгортання музичної тканини**, у свою чергу дозволяє диригенту приділяти увагу також вербальному тексту: численні контрапункти та підголоски підкреслюють семантично значущі слова або підводять до певних психологічно напружених кульмінаційних зон. З іншого боку у процесі поліфонізації фактури варто не втратити вербальний текст, слідкувати за його чіткою вимовою та логічністю побудови фрази.

Серед специфічних виконавських задач назвемо роботу з **інтонацією**. До прикладу, використання Б. Лятошинським хроматичних і діатонічних півтонів як допоміжних чи прохідних звуків на коротких тривалостях або септакордів з альтерованим звуком у середньому голосі [1] потребують зосередженості на чистоті інтонації. У швидкому темпі пісні «Вийди, Грицю, на вулицю» О. Кошиця легко втратити інтонаційну чистоту; зокрема у п’ятому куплеті, де композитор залучає політестовість, різну ритмічну організацію, ламані інтервальні ходи у партіях середніх голосів, через що втрачається інтонаційна стабільність.

Важливо звернути увагу і на темпову політику: деякі пісні характеризуються перевагою гомофонно-гармонічного складу фактури, метро-ритмічною та інтонаційною простотою (як от «Попід терном стежечка» чи «Ой, летіла горлиця» Б. Лятошинського). Написані у жвавому темпі, пісні співаються легко і виникає спокуса заспівати їх швидше визначеного композитором темпу. У цьому випадку обробки втрачають пружність музичного тексту і драматургічну врівноваженість.

[1] Див. обробку «Лугом іду, коня веду», «Попід терном стежечка» та ін.

Велике значення в охайності звучання має попередня робота з контрапунктичними голосами. Навіть мікрозвороти, які підкреслюють, об'єднують, спрямовують, драматизують тощо здатні сформувати той чи інший відтінок настрою. Терпкі акордові сполучення та мелодичні ходи переважно у середніх голосах нерідко наповнені хроматичними елементами, які межують з інтервальними стрибками, великою кількістю поетичного тексту. Наприклад, в обробці О. Кошиця «Ой, дівчино, дівчинонько», яка написана у помірному темпі, останній куплет вирізняються насиченістю гармонічних барв. У цьому випадку особливої уваги потребує партія альтів та тенорів, де необхідно відпрацювати інтонаційні хроматичні ходи.

Серед виконавських особливостей хорових обробок народних пісень можна зазначити доволі часту зміну кількості голосів, заспіви однієї партії або сольних елементів задля рельєфності поетичного тексту; використання прийомів «хорової інструментовки» – регістрових контрастів та розширення діапазону, співставлення хорових груп, проведення теми в іншій хоровій партії тощо. Зазначені якості, притаманні народному багатоголоссю та розвинені попередниками Б. Лятошинського, у творчості композитора поєднуються з рельєфністю тематичного матеріалу, що вимагає від диригента з одного боку уваги до інтонаційних, фактурних і темпових деталей, а з іншого – формування і збереження цілісності звучання.

Дуже важливим у роботі з хором є аспект **динаміки**. Кошиць «на вулиці скрипка грає»: динаміка підкреслює необхідні акценти поетичного тексту та увиразнює музичний. Завдяки дрібним динамічній роботі і фразуванню, композитор вибудовує грайливий образ і водночас підкреслює щирі хвилювання дівчини, не знецінюючи її почуттів.

По причині меншої виконавської популярності хорових обробок Б. Лятошинського визначимо жанрово-стильові особливості саме його творів:

– симфонізація музичної тканини, яка проявляється в антитезах «деталізація – узагальненість» та «перебування – динаміка розгортання» –

головна ознака хорових обробок композитора. Увага до деталей, всебічна індивідуалізація голосів, ритмо-мелодична та фактурна свобода утворюють безперервність розвитку;

– тематичному мисленню підпорядковані всі ладо-гармонічні, ритмо-інтонаційні, фактурні, темброві зміни. Композитор уникає перевантаження музичної тканини, частих тональних змін та надмірної поліфонізації фактури задля кристалізації необхідних засобів виразності;

– обробки Б. Лятошинського набувають рис поемності за рахунок симфонізації музичної тканини та драматургічного розвитку;

– хорові обробки народних пісень Б. Лятошинського різноманітні за жанром: на відміну від обробок для голосу і фортепіано, для хору композитор обирає не тільки ліричні народні пісні, а й родинно-побутові, жартівливі та історичні;

– композитор прагне зберегти баланс між автентичними музичними якостями та їх оновленням, що спричинене увагою до поетичного тексту: Б. Лятошинський наділяє його ладо-гармонічним та фактурним оздобленням з урахуванням національних традицій. Уникаючи гармонічного нагромадження та хроматизації, композитор прагне об’ємності звучання, якого нерідко досягає поступовим ущільненням фактури, її поліфонізацією та додатковими акордовими тонами, які підкреслюють вербальний текст та поглиблюють його сприйняття;

– у хорових обробках народних пісень композитор проявив себе як послідовник закладених М. Лисенком, О. Кошицем та М. Леонтовичем традицій в аспекті плекання національних традицій у різноманітних проявах музичного мислення. Але особистісний творчий потенціал митця часто проявляється у гармонічних рішеннях: наприклад, використання септакордових нашарувань у комплексі з інтонаціями народної мелодії відсилають слухача до імпресіоністичних «плям» К. Дебюссі. Залучення таких акордових послідовностей дуже освіжає музичну мову обробок.

Піднесені на «нову художню височінь» (Л. Грисенко), обробки народних пісень для хору О. Кошиця та Б. Лятошинського безсумнівно є невід'ємною складовою української музичної культури. Глибинний музично-поетичний потенціал обробок заслуговує кращої виконавської долі та всебічного музикознавчого дослідження.

Висновки до третього розділу

У жанрі обробки народної пісні Б. Лятошинський досяг значних вершин, розвиваючи як сольний, так і хоровий варіант. Проте саме хорові екземпляри стали кульмінаційним та завершальним етапом у кристалізації стильових якостей у жанрі обробки народної пісні. Унікальність хорової творчості Б. Лятошинського полягає у двох аспектах: впровадженні принципів симфонізму та опорі на ладо-інтонаційний комплекс народної-пісенної творчості.

Обробки народних пісень для хору вирізняються з-поміж інших творів Б. Лятошинського стриманістю у виборі музичних засобів та жанрово-стильовою однорідністю. Б. Лятошинський, який на час створення обробок у повноті оволодів композиторською технікою, створює оманливе враження «скупості» музичних засобів у хорових обробках, зокрема прозорості хорової тканини (дотримання суворого чотириголосся та строгих поліфонічних норм голосоведення), у чому наслідує традиції, закладені М. Лисенком, задля збереження автентичності виконання. Свідома відмова від нагромадження музичної тканини компенсується особливим способом «розростання» музичного матеріалу – поступовим накопиченням фактурних, ладо-гармонічних, тембрових сил. Композитор уникає частих тональних зсувів та надмірної поліфонізації фактури (що нерідко зустрічаємо в обробках П. Козицького). Натомість головним каталізатором розвитку більшості хорових обробок Б. Лятошинського є симфонічне мислення, яке проявляється у деталізації і водночас узагальненості відображення різних

проявів життя, стані «перебування» і водночас процесуальності та динаміці розгортання.

Описані стани потребують реального виконавського втілення. Підсумовуючи аналіз хорових обробок не тільки Б. Лятошинського, а й О. Кошиця, підкреслено, що виконання хорових обробок народних пісень О. Кошиця та Б. Лятошинського потребують від диригента не тільки суто виконавських навичок, а й наукової обізнаності в галузі особливостей народного багатоголосся, авторського стилю композиторів, новації та відмінні стильові риси.

У процесі виконавської підготовки хорових обробок перед диригентом постає ряд завдань: сформувати цілісне сприйняття твору, підкреслити іманентні народному співу якості, не втратити деталі музичного тексту («озвучити» ладо-гармонічні фарби, фразування всередині кожного голосу та вертикалі загалом, розмаїття залучених типів багатоголосся), донести сюжет до слухача. Окрім того треба стежити за композиційними особливостями (як наприклад, розширення куплетності), розгортанням музичної тканини, інтонаційною чистотою, змінами у голосоведенні та «життям» контрапунктичних голосів, динамічною драматургією та іншими складовими музичного твору.

ВИСНОВКИ

Обробки народних пісень займають особливе місце у творчості українських композиторів XX століття, адже ілюструють не тільки композиторський хист, а й любов до народної традиції та укоріненість у ній. «Розростання» зібраного етнографічного матеріалу, пошуки шляхів оновлення народнопісенного музичного матеріалу та поширення його серед аматорських та професійних хорових колективів сприяли формуванню нових потреб – створення обробок народних пісень не тільки для голосу з супроводом, а й для хору. Дуже яскраво цей жанровий різновид проявився у ІІ половині XIX – І половині XX століття у творчості В. Барвінського, А. Вахнянина, П. Демуцького, Є. Козака, П. Козицького, Ф. Колесси, В. Косенка, О. Кошиця, М. Леонтовича, М. Лисенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського, О. Нижанківського, Л. Ревуцького, Я. Степового, К. Стеценка. Серед обробок названих композиторів знаходимо твори для різних хорових складів: мішаного, жіночого, чоловічого і навіть для дитячого. Звертались композитори і до різних жанрових форм: наприклад, колядки та щедрівки найбільш повно відображені у творчості К. Стеценка; героїко-епічні, старогалицькі, рекрутські, історичні, солдатські – С. Людкевича; жартівливі, лірично-побутові, обрядові, їх втілення у формі побутової сценки – О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, Б. Лятошинського; на основі пісень композитори створювали сюїти та «віночки пісень».

У нагоді стало й універсальне поєднання композиторської та диригентської практики, яке дозволяло створювати обробки з урахуванням виконавських особливостей: специфіки голосоведення, фактурних, регістрових, тембрових особливостей хорового звучання.

Серед ключових досягнень композиторів І половини XX століття у жанрі обробки народної пісні для хору назвемо наступні:

– прагнення максимального збереження народної мелодії та водночас збагачення музичної мови;

– урізноманітнення виконавського складу – від лідертафелей (чоловічого квартету) до мішаного, жіночого і навіть дитячого хорових складів;

– максимально реалістичне відтворення сюжетних колізій;

– індивідуалізацію характеристик персонажів, поєднання контрастних пісень в «одноцілість» (Л. Пархоменко);

– відмова від фортепіанного супроводу, що стало важливим кроком у розвитку жанру та спричинило розкриття хорового потенціалу;

– прояв симфонічного мислення, який вбачаємо у цілісності розвитку образу, рисах поемності, розробковості та оновлення тематичного матеріалу;

– прагнення мелодичного розвитку, яке проявлялось не тільки у поліфонізації музичної тканини, але й у вільному трактуванні мелодичного першоджерела пісні, виборі пісень західноукраїнського регіону тощо;

– введення інтонаційно нових тематичних елементів або активна модифікація вичленованих мотивів, які підкреслюють конфліктність сюжету або додають їй нових відтінків;

– поліфонізація музичної тканини (використання імітаційної техніки, контрастної поліфонії, активне залучення підголосків та контрапунктів тощо), яка сприяла мелодико-гармонічному та фактурному розвитку, драматизації сюжетних колізій. Активна поліфонізація музичної мови створює враження імпровізаційності, надає рельєфності мелодичним лініям, збагачує і водночас не перевантажує звучання твору;

– використання поліладовості та різних тонікальних устоїв, кварто-квінтових акордів та унісонних завершень як елементів народного багатоголосся. Проте нерідко композитори залучають колористичні співзвуччя імпресіоністичного характеру (наприклад, ланцюги септакордів), поліфункціональні акорди;

– «інструменталізація» хорової партитури – залучення фактурних та штрихових прийомів, які використовуються саме в інструментальній практиці (наприклад, у колисковій «Ой, ходить сон» тощо);

– розвиток тембрової виразності шляхом надання сольних заспівів тим чи іншим голосам, використання антифонних протиставлень, варіативності груп хору, різноманітних перекличок та імітації голосів, поліритмічного ведення поодиноких хорових партій;

– розширення куплетності, наскрізний розвиток та симфонізація музичної тканини.

Одними з яскравих представників І половини ХХ століття у галузі хорової творчості стали О. Кошиць та Б. Лятошинський. Хорові обробки обох митців відіграють важливу роль у контексті всієї хорової творчості: наприклад, для О. Кошиця народна пісня була музою, саме з нею він представляв Україну у концертних залах ледь не всього світу; для Б. Лятошинського саме хорові, а не сольні зразки народної пісні стали кульмінацією його творчого шляху у жанрі обробки.

Серед стильових якостей обробок народних пісень для хору О. Кошиця варто зазначити наслідування лисенківських засад. Увага до динамічних нюансів, деталізаці фразування, використання невичерпних багатств тембрової оркестровки свідчать про високий рівень майстра не тільки як композитора, а й диригента. Стилю О. Кошиця притаманні і поліфонізація фактури та стретні проведення тем, ладо-гармонічний розвиток аж до імпресіоністичних акордових сполучень, конрапунктичне поєднання декількох пісень в один твір.

Хорові обробки народних пісень Б. Лятошинського на відміну від сольних екземплярів здебільшого характеризуються простотою гармонічної мови. Вони вирізняються з-поміж інших творів композитора стриманістю у виборі музичних засобів та жанрово-стильовою однорідністю. Свідома відмова від нагромадження музичної тканини компенсується особливим

способом «розростання» музичного матеріалу – поступовим накопиченням фактурних, ладо-гармонічних, темброві сил. Композитор уникає частих тональних зсувів та надмірної поліфонізації фактури (що нерідко зустрічаємо в обробках П. Козицького). Натомість головним каталізатором розвитку більшості хорових обробок Б. Лятошинського є симфонічне мислення, яке проявляється у деталізації і водночас узагальненості відображення різних проявів життя, стані «перебування» і водночас процесуальності та динаміці розгортання. Порушення куплетності та формування неділимого безупинного музичного простору є важливою стильовою ознакою О. Кошиця та Б. Лятошинського.

У виконавському репертуарі невеличкі за обсягом та змістовні за музичними характеристиками хорові обробки актуальні як для диригентів-початківців, так і для метрів. Виконання хорових обробок народних пісень О. Кошиця та Б. Лятошинського потребують від диригента наукової обізнаності в галузі особливостей народного багатоголосся, авторського стилю композиторів, новацій та відмінних стильових рис.

У процесі підготовки хорових обробок перед диригентом постає ряд завдань: сформувати цілісне сприйняття твору, підкреслити іманентні якості народного співу, не втратити деталі музичного тексту («озвучити» ладо-гармонічні фарби, фразування всередині кожного голосу та вертикалі загалом, розмаїття залучених типів багатоголосся), донести сюжет до слухача. Окрім того треба стежити за композиційними особливостями (як наприклад, розширенням куплетності), розгортанням музичної тканини, інтонаційною чистотою (у швидкому темпі за умов сплетінь контрапунктичних голосів, залучення хроматичних та діатонічних півтонів дуже легко втратити інтонаційну «рівновагу»), змінами у голосоведенні та «життям» контрапунктичних голосів, динамічною драматургією та іншими складовими музичного твору. Комплексний підхід диригента до виконання обробок народних пісень дає можливість сформувати нову якість музичного

твору, підкреслити риси народного багатоголосся та авторського стилю композитора.

Обробка народної пісні для хору – потужний жанр українського музичного мистецтва. Неповторний ладо-інтонаційний матеріал народної пісні, закарбований у хорових обробках численних композиторів XX століття, представляє нетлінний потенціал української музичної культури, всебічне вивчення якого сприятиме розвитку наукової думки, популяризації його серед науковців та виконавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Антонович М. Кошиць Олександер Антонович: композитор церковної музики і диригент. Вінніпеґ, 1975. 96 с.

2. Антонович М. Станислав Людкевич: композитор, музиколог. Рим: Видання «Дзвонів», 1980. 71 с.

3. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво acappella як систематичний музично-виконавський феномен : дис. … доктора мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 519 с.

4. Белза І. Б. М. Лятошинський. Київ: Мистецтво, 1947. 62 с. URL: https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=8356

5. Белінська Л., Кукурудза С. Анатоль Вахнянин – педагог-географ, композитор, громадський діяч, політик // Вісник Львівського університету. Серія географічна. 2019. Вип. 53. С. 13–23.

6. Бентя Ю. В. Особовий фонд Бориса Лятошинського у ЦДАМЛМ України (до 120-річчя від дня народження видатного українського композитора, диригента, педагога) // Архіви України, 2015. № 4. С. 121–135.

7. Бермес І. Л. Диригентська діяльність Станіслава Людкевича // Актуальні питання гуманітарних наук, 2020. Вип. 28 (5). С. 32–38

8. Бермес І. Л. Діяльність українських хорових товариств Галичини (60-ті роки XIX ст. – 1939 рік) у світлі сучасних музикознавчих досліджень // Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich. Дрогобич, 2025. Вип. 4. С. 108–123.

9. Бермес І. Л. Хорові обробки Станіслава Людкевича (на прикладі пісні «Розвивайся ти дубочку») // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. № 1 (20). С. 56–60.

10. Бєлік-Золотарьова Н. А. Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства: Хорова культура сучасної України // Аспекти історичного музикознавства, 2023. № 31. С. 184–206.

11. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: Монографія. Одеса: Астропрінт, 2019. 388 с.

12. Бондаренко Т. О. Про взаємозв'язок мелодії та гармонії у творах українських радянських композиторів. // Українське музикознавство. Київ: Музична Україна, 1969, вип. 5. С. 9–26.

13. Бондаренко Т. О. Деякі композиційні особливості обробок народних пісень для голосу і фортепіано Б. М. Лятошинського // Українське музикознавство: щорічник. Київ: Муз.Україна, 1969. Вип. 4. С. 13–30.

14. Булат Т. П. О. А. Кошиць і народна пісня // Народна творчість та етнографія. Київ, 1966. № 2. С. 22–31.

15. Булат Т. П. Хорові обробки народних пісень // Історія української музики : в 6 т. Т. 2 : XIX століття / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР ; ред. кол. В. В. Кузик, А. І. Азарова. Київ : 2009. С. 245–266.

16. Вахнянин А. Спомини з життя (Посмертне виданє). Львів: з печатні В. А. Шийковського. 1908. 138 с.

17. Вербицький М. Лідертафель — пісні для чоловічих квартетів / вступ та упоряд. Володимир Пилипович. Перемишль : Перемиський відділ ОУП, 2008. 71 с.

18. Вишинський В. В. Драматургія як поняття та об'єкт музикознавства // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття : матеріали 2-ої Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 14–15 квітня 2016 року). Київ, 2016. С. 361–367.

19. Волосатих О. Ю. Епістолярій, програмні назви, присвяти й маргіналії як джерела дослідження творчості композитора (на матеріалі

архіву Віктора Косенка) // Рукописна і книжкова спадщина України. Київ, 2024. Вип. 2 (33). С. 22–37.

20. Гайдай М. М. Українські народні мелодії в невиданих записах М. Лисенка // Студії мистецтвознавчі, 2013. Ч. 3-4. С. 160–172.

21. Головащенко М. І. Феномен Олександра Кошиця. Київ : Музична Україна, 2007. 576 с.

22. Головащенко М. І. Олександр Кошиць і його хор як вісник світової слави української пісні. URL:// http://www.parafia.org.ua/person/koshyts-oleksandr/.

23. Гончаренко О. В. Народна пісня «Журба за журбою» у творах Бориса Лятошинського: інтонаційний та семантичний аналіз // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2023. Вип. 137. С. 42–56.

24. Горохов П. Д. (1982). Хорове аранжування : посібник для музичних училищ / 2-е вид., випр. і доп. Київ: Музична Україна, 1982. 125 с. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0012550

25. Горюхіна Н. О. Інтонаційні основи хоров а капелла Б. Лятошинского // Украинская советская музыка : статьи / редколлегия.: Л. Б. Архимович, Н. Н. Михайлов, А. Я. Шреер-Ткаченко. Киев, 1960. С. 20–32 : ноты.

26. Горюхіна Н. О. Методика аналізу національного стилю // Нариси по вопросам музыкального стиля и формы. Київ, 1985. С. 81–99.

27. Грисенко Л. М. Б. М. Лятошинський і народна музика // Народна творчість та етнографія. 1963. Книга 2. С. 45–53.

28. Грисенко Л. М. Народні джерела Гармонії Лятошинського // Народна творчість та етнографія. 1968. № 6. С. 53–56.

29. Грисенко Л. М. Обробки народних пісень Б. М. Лятошинського // Народна творчість та етнографія. 1967. № 5. С. 54-58 : ноти.

30. Грица С. Й. Ліньова Євгенія Едуардівна // Енциклопедія Сучасної України / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. URL: https://esu.com.ua/article-55557

31. Гусарчук Т. В. Олександр Кошиць. «Книга оцту і жовчі»: щоденник боротьби // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : матеріали Міжнар. наук. конф. (Київ, 7–9 січня 2024 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2025. С. 150–162.

32. Гусарчук Т. В., Волосатих О. Ю. Становлення творчої індивідуальності Олександра Кошиця (київський період) // Українське музикознавство: щорічник. Київ, 2025. Вип. 51. С. 7–18.

33. Єдлічка А. В. Собрание малоросийских народных песен для одного голоса с аккомпанементом фортепиано / уклад., аранж. А. Едличка. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00002461

34. Загайкевич М. Мистецькі паралелі: велич і парадокси долі Олександра Кошиця та Василя Авраменка // Студії мистецтвознавчі, 2010. Вип. 3 (31). С. 34–40.

35. Загайкевич М. П. Михайло Вербицький: Сторінки життя і творчості. ред. Ю. Ясіновський; НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів: Місіонер, 1998. 145 с.: іл. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0011050

36. Зінків І. Я. Жанр обробки народної пісні у творчості Миколи Колесси // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2014. № 3. С. 54–61.

37. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1997. 392 с.

38. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. 320 с.

39. Калуцка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. Київ : Фенікс, 2012. 416 с.

40. Карась Г. Мистецька освіта у життєтворчості Олександра Кошиця. // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі: наук. журн. 2022. № 7. С. 10 –15.

41. Карась Г. Хорова обробка народної пісні у творчості Михайла Гайворонського // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв : наук. зб. / [редкол. : Долбенко Т. О (голов. ред.) та ін.]. Київ : КНУКіМ, 2018. Вип. 1 С. 45–56.

42. Качкан В. А. Анатоль Вахнянин і його роль у розвитку культури Західної України // Народна творчість та етнографія, 2003. № 1/2. С. 15–24.

43. Кобзарь [Ноти] : Збôрникъ руско-украиньскихъ квартетôвъ / выданый питомцями гр[еко] к[атолицького] дух[овного] Сіменища у Львове пôд редакцією Вп. п. А. Вахнянина и Вп. о. Бажанського. Львôвъ : накладом питомцев гр[еко] к[атолицького] дух[овного] Сіменища у Львове, 1885 (В друкарни Пиллєра и Спôлки). VII, 114 с.

44. Кобрин Н. Хорова творчість Василя Барвінського // Українська музика: науковий часопис. Львів, 2018. № 4 (30). С. 95–107.

45. Коваль Р. Олександр Кошиць і Кубань // Нариси з історії Кубані. Київ, 2004. С. 75–83. URL: http://ukrlife.org/main/kubann/1koshitc.htm

46. Козаренко О. В. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму // Феномен української національної музичної мови. Львів, Вид. НТШ, 2011. С. 218–254.

47. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів: Вид. НТШ, 2011. 285 с.

48. Козицький П. О. Б. М. Лятошинський та його опера «Золотий обруч». Харків : Харполіграф, 1930.

49. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / Академія Наук Української РСР. Інститут Мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1970. 592 с.

50. Коменда О. І. Кирило Стеценко: індивідуальний стиль як чинник творчого універсалізму // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. 127. С. 7–26.

51. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2020. 519 с.

52. Коновалова І. Ю. Комунікативна ситуація «Автор — традиція» в українській хоровій музиці ХХ–ХХІст. (до проблеми неофольклоризму) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. Харків, 2012. № 11. С. 124–127.

53. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 3. XIX ст. : підручник. Київ – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 480 с.

54. Корній Л. П., Сюта Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.

55. Королів-Старий В. Олександр Кошиць // Літературно-науковий вісник. Львів, 1929. Кн. 1, січень. С. 36–48.

56. Королів-старий В. Сорокаліття Кошиця // Дзвони. Львів, 1936. № 12. С. 488–491.

57. Коротя-Ковальська В. П. Українська народнопісенна творчість в українознавстві. Київ: НДІУ, 2008. 319 с.

58. Корсун Л. Чи знаєте ви, хто такий Олександр Кошиць? URL: http://www.parafia.org.ua/biblioteka/statti/chy-znajete-vy-hto-takyj/.

59. Коціпінський А. Г. (1816-1866). Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії / Списані і переложені під музику Ант[оном] Коціпіньскім; [Передм. А.Г. Коціпинського в пер. з пол. Гулака-Артемовського]. Київ ; Кам'янець-Подільський: Вид. [А.Г. Коціпинський], 1862. XIII, 306 с. : ноти; розд. паг. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=00002499

60. Кошиць О. А. Відгуки минулого: О. Кошиць в листах до П. Маценка. Вінніпег: Культура й освіта, 1954. 80 с.

61. Кошиць О. А. З піснею через світ (подорож Української Республіканської Капели) : у 3 т. Т. 1. Вінніпег: Культура й освіта, 1952. 196 с.

62. Кошиць О. А. Про українську пісню й музику. Нью-Йорк: Наша Батьківщина, 1970. 44 с.

63. Кошиць О. А. Спогади: у 2 Т. Т. 1. Вінніпег: Культура й освіта, 1947. 367 с.

64. Кошиць О. Спогади. Київ : Рада, 1995. 387 с.

65. Кошиць О. Спогади. У 2 Т. Т.2. Вінніпег: Культура й освіта, 1948. 272 с.

66. Кошиць О. Українські народні пісні для мішаного хору. Музично-хорове товариство УРСР / упоряд. О. Мінківський. Київ : 1968. 324 с.

67. Кошиць Олександр Антонович (1875–1944). З піснею через світ: подорож Української республіканської капели / передмова, упоряд.,

літ. обробка, заг. ред.: Олександр Кошиць; Михайло Іванович Головащенко. Київ :Рада, 1998. 326 с.

68. Кравчук Г. Незавидна доля Кошиця-емігранта. URL: https://ukrpohliad.org/national-memory/nezavydna-dolya-koshyczya-immigranta-ch-1.html

69. Круліковська Т. П. Жанр обробки української пісні у творчості українсько-польських композиторів Поділля XIX століття (на прикладі творчості Антона Коціпінського, Віктора Зентарського і Владислава Заремби) // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2019. № 2 (41). С. 33-42.

70. Крусь О. П. Історія української музики XX ст. : навч.-метод. посіб. Міністерство культури і мистецтв України, Рівненський державний інститут культури. Луцьк: Надстир'я, 1997. 82 с.

71. Ластовецька Л. М. Жанр обробки народної пісні у хоровій творчості Миколи Ластовецького (на прикладі обробки «Зажурили сі буйнії гори»). Молодь і ринок. Дрогобич, 2012. № 9 (92). С. 121–125.

72. Лащенко А. П. Олександр Кошиць повертається // Музика. 2006. №1. С. 4–7.

73. Лащенко А. П. Поліфонічний принцип хорових обробок Б. Лятошинського // Українське музикознавство: щорічник. Київ, 1974. Вип. 9. С. 122–136.

74. Лащенко А. П. Українське хорове мистецтво XX століття // Мистецтвознавство України, 2009. Вип. 10. С. 71–75.

75. Лащенко А. П. Фундатор хорової культури (До 90-річчя Б. М. Лятошинського) // Музика. 1985. № 1. С. 2–3.

76. Лисенко М. В. Збірник народних українських пісень. Київ, 1899. URL: https://dn721908.ca.archive.org/0/items/lys1899/lys1899.pdf

77. Лисенко М. В. Лист до Ф. Колесси від 22 квітня 1896 року // М. В. Лисенко. Листи / упоряд., комент. О. Лисенка, заг. ред. Л. Кауфмана. Мистецтво: Київ, 1964. С. 267–272.

78. Лисько З. Олександер Кошиць (в 10-ті роковини смерті) // Укр. самостійник. Мюнхен. 14 листопада 1954, № 46, с. 4; 21 листопада 1954 р., № 47, с. 4; 28 листопада 1954 р., № 48, с. 4; 5 грудня 1954 р., № 49, с. 4; 12 грудня 1954 р., № 50, с. 4; 19 грудня 1954 р., № 51, с. 4; 26 грудня 1954 р., № 52, с. 4; 1955 р., № 1–2, с. 7.

79. Лятошинський Б. М. Епістолярна спадщина: у 2 т. / упоряд. і авт. вступ. ст. М. Копиця. Київ: Задруга, 2002 . Т. 1 : Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914-1956). 768 с.

80. Малозьомова О. П. Козицький про оперу «Золотий обруч» Б. Лятошинського // Музичний світ Бориса Лятошинського / Центр музичної інформації Спілки композиторів України. Київ, 1995. С. 129–131.

81. Матвієнко В. Про деякі особливості українського народного багатоголосся // Українське музикознавство: щорічник. Вип. 2. Київ, 1967. С. 152–166.

82. Мойсіюк В. В. Хорова обробка народної пісні у творчості Георгія Мірецького: шляхами відновлення спадщини митця. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне, 2019. Вип. 30. С. 138–143.

83. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство : щорічник. Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. Київ, 1998. С. 48–53.

84. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.

85. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичної інтерпретації. Київ, 1994. 156 с.

86. Музичний світ Бориса Лятошинського: збірка матеріалів Міжнародної теоретичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження композитора. Київ: Центрмузінформ, 1995. 152 с.

87. Новакович М. О. Творець модерного канону української музики // Борис Лятошинський. In memoriam. Мюнхен: Український вільний університет, 2018. С. 25–39.

88. Павлишин С. С. Музика двадцятого століття: Навчальний посібник. Львів: БаК, 2005. 232 с.

89. Пархоменко Л. О. Хорові обробки народних пісень // Історія української музики : в 6 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Т. 3 : Кінець XIX — початок XX століття / ред. кол. М. П. Загайкевич, А. П. Калениченко, Н. Ф. Семененко. Київ : Наук. думка, 1990.С. 53–87.

90. Пеленський О. Світова концертова подорож Української Республіканської Капелі: спомини учасника. Львів:1933. 168 с.

91. Пересунько Тіна. Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «русского мира». Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924). Київ. Видавничий дім «АртЕк», 2019. 312 с.

92. Пересунько Тіна. Світовий тріумф “Щедрика” – 100 років культурної дипломатії України (збірник архівних документів). Київ. Видавництво «АртЕк», 2018. 200 с.

93. Примітки до творів Леонтовича, укладені Я. Юрмасом // Хорові твори / М. Леонтович ; ред.-упоряд. В. В. Кузик. Київ, 2005. С. 341–359.

94. Притула Б. М. Обробки українських народних пісень Олександра Кошиця та їх вплив на розвиток хорового мистецтва України // Вісник Львівського університету / Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2025. Вип. 26. С. 84–90. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.84–91

95. Притула Б. М. Хорові обробки народних пісень у творчості Бориса Лятошинського: жанрово-стильовий та виконавський аспекти // Аспекти історичного музикознавства. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2026. Вип. XLIII (43). С. 190–210.

96. Пучко Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен: автореф. дис. … канд. мист.: 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 20 с.

97. Пучко-Колесник Ю. В. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ, 2013. Вип. 30 С. 279–285.

98. Пясковський І. Б. До питання класифікації багатоголосся в українських народних піснях // Проблеми етномузикології. Київ, 2004. Вип. 2. С. 42–57.

99. Рева В. Я., Смиренський В. М. Хорова обробка народних пісень: навчальний посібник. Київ, 2025. 112 с.

100. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи. Київ: Автограф, 2005. 352 с.

101. Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.

102. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : дис. … доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 414 с.

103. Салій С. В. Хорові обробки в творчості Олександра Кошиця // Молодь і ринок. Дрогобич, 2010. № 5. С. 57-60.

104. Семенко Л. Леонтович. Відкритий архів // Дзеркало тижня. 02 березня 2018. URL: https://zn.ua/ukr/ART/leontovich-vidkritiy-arhiv-271009_.html

105. Сможаник О. Дослідження впливу народнопісенних традицій на хорову творчість Станіслава Людкевича // Молодь і ринок. Дрогобич, 2013. № 4. С. 166-168.

106. Староста М., Ковальчук І. Роль Олександра Кошиця у формуванні іміджу української музики на початку ХХ століття // Українознавство в системі національної освіти, науки, гуманітарної політики держави: Матеріали XXIII Всеукраїнської конференції (м. Київ, 20 жовтня 2020 року). Київ, 2021. № 1 (78). С. 86–88.

107. Сюта Б. О. Драматургія музична // Музична енциклопедія. Т. 1. (А–Д). С. 651–652.

108. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. Вип. 3. С. 359-366. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2018.147533

109. Ткаченко Г. До питання про метод створення інтонаційного образу народу в опері «Золотий обруч» Б. Лятошинського // Українське музикознавство: щорічник. Київ, 1974. Вип. 9. С. 55–68.

110. Торба О. В. Хорова творчість Б. Лятошинського в контексті національних хорових традицій. Музичний світ Бориса Лятошинського / Ред.-упор. М. Копиця. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 33–36.

111. Турчак Л. І. Творчість О. А. Кошиця у контексті світового мистецтва // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство, 2018. Вип. 39. С. 169–176.

112. Українська пісня. https://zbruc.eu/node/69134

113. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посібник. Український світ. Київ, 2002. 440 с.

114. Фільц Б. М. Акордика, ладо-тональна організація та фонічні якості гармонії в сольних обробках Б. Лятошинського // Фільц Б. Гармонія солоспіву. Київ : Наукова думка, 1979. С. 27–46.

115. Фільц Б. М. Видатний майстер художньої обробки фольклору : до 85-річчя з дня народж. М. Ф. Колесси // Народна творчість та етнографія. 1989. № 6. С. 57-60.

116. Фільц Б. М. Ладово-гармонічні особливості хорових обробок у радянських композиторів // Народна творчість та етнографія. 1963. Книга 1. С. 19–26.

117. Фільц Б. М. Новаторство в сфері обробок народних пісень. Музичний світ Бориса Лятошинського: Зб. матеріалів науково-теоретичної конференції. 15–17 квіт. 1995 р. Київ : Центрмузінформ, 1995. С. 38–43

118. Фільц Б. М. Обробки народних пісень для голосу // Історія української музики : в 6 т. Т. 4 : 1917–1941 / Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР ; ред. кол. Л. О. Пархоменко, О. У. Литвинова, Б. М. Фільц. Київ : Наук. думка, 1992. С. 78–104.

119. Фільц Б. М. Особливості обробок народних пісень М. Вериківського // Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х / ред.-упор. О. Торба. Київ: Центр музичної україністики НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 32–36.

120. Фільц Б. М. Хорові обробки українських народних пісень. Київ: Наукова думка, 1965. 134 с.

121. Фільц Б. Обробки народних пісень для голосу і фортепіано Бориса Лятошинського та їх роль у збагаченні гармонічної мови // Студії мистецтвознавчі, 2015. Число 1. С. 7–13.

122. Чедрик В. Олександр Кошиць. Вісті Богуславщини. 1994. 29 листопада. № 91.

123. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства: дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 408 с.

124. Чекан Ю. І. Про два принципи організації образу світу на прикладах української музики 1970–80-х рр. // Українське музикознавство: щорічник. Київ, 1991. Вип. 26. С. 96–98.

125. Чжан Лін. Жанр обробки народної пісні на сучасному етапі: культурноісторичний аспект. Аспекти історичного музикознавства / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, ред. Ю. П. Величко. Харків, 2020. Вип. XIX–XX. С. 298–312.

126. Чжан Лін. Жанр обробки народної пісні: шляхи взаємодії традиційного та професійного музичного мистецтва. Аспекти історичного музикознавства / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2020. Вип. XXI. С. 113–123.

127. Чумаченко В. К. Бігдай Яків Дмитрович // Енциклопедія сучасної України / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. URL: https://esu.com.ua/article-39836

128. Шевчук О. Ю. Ще раз про народне багатоголосся (типи фактурного устрою). Проблеми етномузикології, 2019. Вип. *14*. С. 49–76.

129. Шегда Л. В. Хорова музика Богдани Фільц: до проблеми комунікативності національних традицій у ситуації постмодернізму // Студії мистецтвознавчі. 2014. Число 1. С. 82–86.

130. Штихалюк В. І., Павлюк Н. М. Хорова драматургія // Інноваційна педагогіка : науковий журнал. Луцьк, 2023. Хорова драматургія. Вип. 55. Том 3. С. 162–165.

131. Юрченко М. Українська духовна музика 20-х років XX століття: Навчально-методичний посібник. Київ: КНУКіМ, 2001. 164 с.

132. Як відбувся австрійський тур Щедрика — найвідомішої колядки у світі // URL: https://iuv.guide/events/yak-vidbuvsia-avstriyskyy-tur-shchedryka-nayvidomishoi-koliadky-u-sviti/

133. Якимчук С. Н. Особливості формування тембрової драматургії хорових творів // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки. 2013. № 5 С. 208–212.

134. Яковчук О. Хорові обробки українських народних пісень Олександра Яковчука: рівень генетичної ментальності нації // Мистецтвознавчі записки. 2018. Вип. 33. С. 288–295.

135. Ященко Л. І. Українське народне багатоголосся. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1962. 236 с.

136. Ященко Л. І. Народне багатоголосся та професіональне пісенно-хорове мистецтво. Українське народне багатоголосся, 1962. С. 197–235.

137. Nejedlý Z. Ukrajinská republikánská kapela. Nákladem Ukrajinského vydavatelského družstva “Čas” Kyjev. Praha; Knihtiskárna “Politiky” v Praze, 1920. 67 s.

138. Nejedlý, Zdeněk: Ukrajinský pěvecký sbor // Smetana, Roč 9, 1919, č. 7–8. S. 92–95.

ДОДАТКИ

Додаток А.
Афіша проєкту О. Кошиця «Українські колядки» 28.12.1915 р.

Зал Кіевскаго Купеческаго Собранія.

28 декабря 1915 года

ВЪ ПОЛЬЗУ УЧАЩИХСЯ ВЫСШИХЪ УЧЕБНЫХЪ ЗАВЕДЕНІЙ г. КІЕВА, ЭВАКУИРОВАННЫХЪ ВЪ г. САРАТОВЪ.

ПРОГРАММА КОНЦЕРТА

УКРАИНСКИХЪ КОЛЯДОКЪ

въ исполненіи ХОРА СТУДЕНТОВЪ Универ. Св. Влад. и ХОРА СЛУШАТЕЛЬНИЦЪ Высшихъ Женск. Курсовъ подъ управл. препод. Кіев. консерваторіи **А. А. Кошица.**

Вступительное слово о колядкахъ проч. В. Ак. Чаговецъ.

Отдѣленіе I.

1. ОЙ ВИДИТЬ БОГ. Арр. К. Стеценко.
2. ПО ВСЬОМУ СВІТУ СТАЛА НОВИНА. Арр. К. Стеценко.
3. НА ОРДАНЬСЬКІЙ РІЧЦІ. Арр. К. Стеценко.
4. А ВЪ КУЦЬКІЙ ЦЕРКВІ БУДУЮТЬ. Арр. К. Стеценко.
5. ЛЯКУЮЧИ ВОЗИГРАЙМО ДНЕСЬ. Арр. К. Стеценко.

Отдѣленіе II.

1. НОВА РАДА СТАЛА. Арр. А. Кошиц.
2. ОЙ НА ГОРОНЬЦІ. Арр. К. Стеценко.
3. НЕБО І ЗЕМЛЯ. Арр. К. Стеценко.
4. ОЙ ДИВНЕ НАРОЖДЕННЯ. Арр. А. Кошиц.
5. З ПІД ГІР, З ПІД ДОЛИН. Арр. К. Стеценко.
6. ПРИЛЕТІВ СОКІЛ ДО ВІКОНЦЯ. Арр. Б. Ступницького.

Отдѣленіе III.

1. ДОБРИЙ ВЕЧІР ТОБІ. Арр. К. Стеценко.
2. ЖАЛА УЛЯНКА ШОВКОВУ ТРАВУ. Арр. В. Ступницького.
3. ЧЕРЕЗ ПОЛЕ ШИРОКЕЕ. Арр. К. Стеценко.
4. ШЛИ ТРІ ЦАРІВ. Арр. А. Кошиц.
5. ОЙ, СИВАЯ ТА І ЗОЗУЛЕНЬКА. Арр. К. Стеценко.

Аккомпанируетъ Б. Л. НЕМЕРОВСКІЙ.

Начало концерта въ 8 часовъ вечера.

Во время исполненія номеровъ входъ въ залъ будетъ закрытъ.

Отвѣтственный распорядитель
М. Р. Лубковскій.

АНОНСЪ. Въ субботу 2-го января 1916 г. въ залѣ Кіев. Купеч. Собранія состоится концертъ УКРАИНСКИХЪ КОЛЯДОКЪ. Билеты у Бр. Идзиковскаго. Подробности въ афишахъ.

Додаток Б.
Афіша фільму «Маруся»

Додаток В.
Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження

Статті, в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Притула Б. М. Обробки українських народних пісень Олександра Кошиця та їх вплив на розвиток хорового мистецтва України // Вісник Львівського університету / Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2025. Вип. 26. С. 84–90. DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.84–91

2. Притула Б. М. Хорові обробки народних пісень у творчості Бориса Лятошинського: жанрово-стильовий та виконавський аспекти // Аспекти історичного музикознавства. Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2026. Вип. XLIII (43). С. 190–210.

Наукові праці апробаційного характеру

Участь у роботі всеукраїнських та міжнародних наукових конференцій

1. Притула Б. М. Обробки українських народних пісень Бориса Лятошинського: виконавський аспект // Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва» (Київ, 27 жовтня 2023 р.).

2. Притула Б. М. Вітчизняні мистецькі колективи як голос української ідентичності у світі // Сьома Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 02–04 листопада 2023 р.).

3. Притула Б. М. Геополітичні процеси у світі в контексті мистецтва. Вплив та наслідки V Міжнародна наукова конференція «ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ» (Київ, 15-16 листопада 2023 р.).

4. Притула Б. М. Кшиштоф Пендерецький та його українське коріння // Тринадцята міжнародна наукова конференція «ЮВІЛЕЙНІ ТА ПАМ’ЯТНІ ДАТИ 2023 РОКУ» (Київ, 20–21 листопада 2023 р.).

5. Притула Б. М. Специфіка відбору та методи реалізації програм виступів на іноземних концертних платформах // Міжнародна науково-практична конференція «СВІТОВА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА В УМОВАХ ФОРМУВАННЯ НОВОГО СВІТОПОРЯДКУ» (Київ, 07 грудня 2023 р.).

6. Притула Б. М. Еволюція композиторського письма у контексті камерно-інструментального виконавства: технічна та стильова новизна

Всеукраїнська науково-практична онлайн-конференція «Камерно-інструментальний ансамбль у просторі та часі» (Київ, 14-15 грудня 2023 р.)

7. Притула Б. М. Інновації жанру обробки народної пісні у творчості Олександра Кошиця // Науково-практична конференція «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності» (Київ, 19-20 квітня 2024 р.).

8. Притула Б. М. Творчість українських композиторів в контексті співпраці України та ЮНЕСКО // Міжнародна науково-практична конференція «УКРАЇНА — ЮНЕСКО: 70 РОКІВ РАЗОМ» (Київ, 25 квітня 2024 р.).

9. Притула Б. М. Сучасні інтерпретаційні музичні тенденції у цирковому мистецтві // Всеукраїнський круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (Київ, 26 вересня 2024 р.).

10. Притула Б. М. Жанр обробки народної пісні у творчості композиторів XX століття: виконавський аспект // VI Міжнародна наукова конференція «ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЇ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ» (Київ, 13–14 листопада 2024 р.).

11. Притула Б. М. Жанр обробки народної пісні у творчості композиторів XX століття: виконавський аспект та еволюція інтерпретацій // Всеукраїнський круглий стіл на тему «Про стан сучасного виконавського мистецтва» (Київ, 19 грудня 2024 р.).

12. Притула Б. М. Обробки українських народних пісень Олександра Кошиця та їхній вплив на розвиток хорового мистецтва в Україні // XXIV Міжнародна науково-практична конференція «МОЛОДІ МУЗИКОЗНАВЦІ» у рамках VII Міжнародного науково-творчого проєкту «СУЧАСНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО ТА ВИКОНАВСТВО: ВІД ТЕОРЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ ДО ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ» (28–30 березня 2025 р.).

13. Притула Б. М. Обробки народних пісень у творчості Бориса Лятошинського: стильовий та виконавський аспект // Восьма Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 06–08 листопада 2025 р.).

14. Притула Б. М. Особливості композиторського стилю Олександра Кошиця та Бориса Лятошинського: засоби образотворення та інтерпретаційні підходи // Міжнародна наукова конференція «НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС ЯК ПАРАДИГМА МИСТЕЦЬКИХ ЦІННОСТЕЙ: ТРАДИЦІЇ І ДІАЛОГИ У ВИМІРАХ СУЧАСНОСТІ» в рамках четвертого міжнародного культурно-мистецького фестивалю пам'яті Героя України, Лауреата Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка академіка, композитора Мирослава Скорика (4-6 травня 2026 р.).

15. Притула Б. М. Сучасна інтерпретаторська новизна через призму виконання: засоби виразності та методи їх втілення // Всеукраїнський щорічний круглий стіл на тему «Сучасні тенденції у музичному мистецтві» (Київ, 25 травня 2026 р.).