

**БОГОСЛУЖБОВА ТВОРЧІСТЬ  
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ:  
КОНТЕКСТ І ТЕНДЕНЦІЇ**

**Костюк Н. О.**

**ВСТУП**

1930-ті роки – продуктивний період в українському хоровому, зокрема – богослужбовому співочому мистецтві. На той час вже відновилося щільна взаємодія між окремими регіонами – Галичиною, Закарпаттям і Буковиною, а й в основному з північно-американською діаспорою. На ґрунті національної ідеї послабилась конфліктність між православними і греко-католиками, що неминуче плідно позначилося на загальній творчій ситуації. До того ж, після певного адаптування до нових суспільно-політичних і культурних реалій, на початку 1930-х розгортається друга хвиля національно-церковного руху, в якій роль стимулюючої сили відіграє УАПЦ. Зусиллями її діячів 1931 року було створено Товариство прихильників православної освіти та охорони традицій православної віри імені митрополита Петра Могили. В його ініціативній групі, поряд з іншими, працювали такі визначні діячі української церкви, як І. Власовський і М. Тележинський. А учасники його богословської секції в період 1935–1939 рр. забезпечили видання україномовних релігійної літератури (в т. ч. богословських книг) і церковно-музичних творів. Того ж року в Луцьку й Крем'янці створено підкомісії Українського наукового інституту у Варшаві з перекладу Святого Письма та Богослужбових книг українською мовою. Під головуванням митрополита Діонісія було здійснено переклади Літургії Іоанна Золотоустого, панахиди, похорону, чинів хрещення, заручин, вінчання, акафістів Ісусу Христу, Богородиці, Преподобному Іову Почаївському, а також частин Євангелія (Апостольських Послань і Апокаліпсису). Завдяки цьому вже у середині десятиліття процес українізації охопив всю Волинську єпархію. Навіть на очевидному рівні ці результати були напрочуд переконливими: у 122-ох церквах служба Бога відправлялася українською мовою, в 40 – чергувалася із церковнослов'янською, в 27 – з українською вимовою старослов'янських літургійних текстів.

Значною мірою посиленню значення української мови в богослужбовому вжитку, причому – незалежно від конфесійної приналежності – сприяла позиція митрополита Андрея (Шептицького). Так, в одному з його пастирських листів (від 13 квітня 1931 року) він ноголосив

на значенні обряду для українського народу і необхідності зберігання його в первісній чистоті: «... не мудро поступають ці, що занедбують свої питомі обрядові звичаї а впроваджують латинські новости. Роблять вони з обряду якусь карикатурну мішанину, що не має ніякого ані літургічного ані научного змислу... Нам треба вірно заховувати всі наші давні обрядові і церковні передання. Це не значить, щоби ми мали приймати якісь незнані й чужі нам обряди російської синодальної церкви. Але, коли між нашими старими і давніми переданнями знаходяться деякі звичаї, які заховалися і в синодальній церкві, то це не може бути для нас причиною, щоби ці наші давні звичаї занедбувати».

Змінювалась і загальна конфесійна ситуація. В Галичині в середовищі греко-католиків суттєво втратило позиції москвофільство, прихильність до якого раніше істотно впливало на творчість таких репрезентативних для регіону діячів національної музичної культури, як П. Бажанський, В. Матюк, В. Садовський і Я. Ярославенко. У Закарпатті і Лемківщині посилення русинського руху й плідна діяльність греко-католицьких священників загострили опозицію з румунізаторськими тенденціями. Та при цьому серед церковнослужителів Чернівецької єпархії, більша половина прихожан якої були українці, 70 відсотків складали румуни. Відповідною до власних інтересів була політика представників Російської православної церкви, значний наплив яких на центрально- і західноєвропейські терени і розгорнута місіонерська діяльність також істотно розбалансовувала усталені конфесійні відносини.

Всі ці фактори впливали на розвиток хорового церковного мистецтва, таких його важливих складових, як богослужбовий спів і сценічна репрезентація. Та тогочасна непроста суспільно-культурна ситуація, відмінності у обставинах в кожному регіоні на сьогодні ще не конкретизовані й тому залишають у мистецтвозначних працях чимало нез'ясованих аспектів щодо творчо-виконавського процесу. Цю проблему можливо вирішити тільки шляхом виявлення, систематизації та аналізу якомога ширшого кола джерел.

### **1. Конфесійні і мовні ракурси найближчого контекстуального кола та їх вплив на створення освітньої бази української богослужбово-музичної культури**

Усі події та тенденції, які в 1930-ті роки відбувалися довкола основних українських конфесій і які симптоматично виявляли загальні тенденції у їх взаємодії, значною мірою стосувалися збереження національних джерел і традицій в їх співочому побуті. Звернемо увагу на ті з них, які до цього часу або не враховувалися при формуванні

загального погляду на тогочасні процеси, або аналізувалися ізольовано від нагальних потреб церковно-співочої культури.

Так, важливі ракурси побутування українських богослужбових традицій, що так чи інакше впливали на хорову церковну творчість, були зафіксовані в майбутньому одним з найбільших авторитетів в галузі історії церковної музичної творчості – І. Гарднером<sup>1</sup>. Йому належить важлива роль у фіксації існуючої ситуації і традицій церковного співу на західних українських теренах. Ця діяльність відбувалась в межах завдань від югославського Міністерства віросповідань у Підкарпатську Русь, зокрема – відрядження для вивчення православного руху з переходу з греко-католицизму у православ'я. Збираючи матеріали з історії церковного співу і варіанти наспівів<sup>2</sup>, він написав серію нарисів «Письма из Подкарпатской Руси», що збереглися завдяки публікації в російській емігрантській газеті «Царский вестник».

Особисті ідеологічні переконання гарднера зумовлювали акцентування передусім на різних негативах, що були присутні в греко-католицькій богослужбовій практиці відвідуваних сіл і містечок. Так, в одному з його оглядів йшлося про випущення з чинопослідовностей малих екстеній між антифонами<sup>3</sup>; в інших підкреслювалось занедбання старовинних книг – не тільки видань львівського успенського братства, а й уніатських почаївських джерел: «в старых униатских церквях можно найти настоящие сокровища, до требника петра могилы включительно, нотные ирмологи, представляющие громадный интерес для истории русского церковного пения. Ничего не понимающие кураторы ... охотно обменивают эти старые “никому не нужные книги” на новые требники издания миссии. Попы же превелебные часто так же охотно сжигают эти книги, ибо в них находится многочисленные перемарки православного текста на новый лад, обличающие искажение

---

<sup>1</sup> Короткочасно (1931–1935) він працював чиновником єпархіального управління, викладачем православної гімназії в Хусті, законовчителем і вихователем в єпархіальному гімназійному інтернаті. Саме на Закарпатті 11/24 квітня 1931 він прийняв постриг у Свято-Миколаївському монастирі в селі Іза, а 12/25 квітня 1931 року був рукопокладений в ієродиякона.

<sup>2</sup> Вони втрачені у пожежі в Берліні наприкінці Другої світової війни.

<sup>3</sup> «... кантор пел совершенно без смысла в конце антифона: “Господи помилуй, Господи помилуй, Тебе Господи – Аминь!”». Та дослідник одразу ж висловлює цінне припущення про синхронність процесу структурного спрощення і формування відповідного цього типів наспівів: «Судя по напеву, я думаю, что он сочинен тогда, когда были опущены эктении, ибо эти «Господи помилуй» составляют одну музыкальную фразу, каденция коей представляет «Аминь!»» (Гарднер И. Письма из Подкарпатской Руси. *Царский вестник*. 1930. № 108. С. 4).

православия их руками...»<sup>4</sup>. Це спостереження вражає за своєю сутністю, оскільки виявляє те обрядове занедбання і відповідну стагнацію церковно-співочих звичаїв, які змушували подвижників української церковної і музичної культури усіма способами стимулювати процес віднайдення і вивчення старовинних раритетів, про що нижче.

Серед багатьох неприглядних фактів тогочасного церковно-музичного побуту дослідник публікував й інші, важливі для розуміння плинну взаємодії між різними конфесіями і, згодом, – творчого процесу. Наприклад, іноконфесійне оточення за етнічного і мовного споріднення (істотну частку прихильників православ'я утворювали лемки) поряд з дотриманням обрядової чистоти в нових російських еміграційних місцях і нововідкритих церквах приваблювало греко-католиків, що приєднувались до богослужінь у святкові дні. Один з описів дуже цікавий: «В церкви становятся правильными рядами: девушки – впереди у клироса и сзади – в правой половине. Замужние женщины становятся вдоль стен. Левая половина церкви занята мужчинами. Поют все, причем девки больше кричат, чем поют, и этим не мало портят красивые местные напевы. Обязательно собираются все в церковь и к вечерне в праздничный день – и снова все по сборникам церковных песнопений поют службу. Тогда можно услышать и пение “на подобен”, совершенно уже исчезнувшее на наших российских клиросах, за исключением, разве, некоторых монастырей»<sup>5</sup>. Певну частину піснеспівів і молитовних пісень, які виконувалися під час зафіксованої Гарднером хресної ходи, утворювали, ймовірно, зразки з Богогласника і василіанської пісенності (висновок зроблений на підставі музичної інтонаційності і специфіки текстів), що мало певне значення для такої іноконфесійної підтримки. Так, у «напівправославному» селі Красний Брод (*слов.* Krásny Brod; тепер Меджилабурського округу Пряшівського краю, Словаччина), де колись діяв православний монастир Зіслання Святого Духа, що згодом перейшов у підпорядкування василіанського ордену, дослідником був зафіксований факт фольклоризації канонічного джерела – молитви «Царю небесний». Йшлося передусім про манеру виконання: його співали жінки оригінальним, бадьорим місцевим наспівом, що тільки в основних обрисах нагадував відомий Гарднеру обиходний варіант. І водночас було констатоване збереження в традиції цього села достатньо давніх церковно-співочих взірців. Цей висновок був

---

<sup>4</sup> Гарднер И. Письма из Подкарпатской Руси. *Царский вестник*. 1930. № 105. II. Пряшевская Русь. С. 2.

<sup>5</sup> Гарднер И. Письма из Подкарпатской Руси. *Царский вестник*. 1930. № 108. С. 4.

зроблений на підставі того, що під час панахиди тихо співалися лагідні, розчулені, натхненні безтурботним спокоєм піснеспіви «Благословен еси, Господи» «великоруським» (очевидно – великим знаменним) наспівом.

Це спостереження немалозначне, оскільки в ньому зафіксовано унікальну тяглість традицій загальнонаціонального значення, що у віддаленому лемківському селі в згаданих умовах мали давно завмерти. А натомість вони продовжували відігравати унікальну стилеформуючу роль, концентрували у собі характерні особливості українського церковно-співочого стилю і крізь століття утримували зв'язок з прадавньою київською митрополією.

Утім, з іншого боку, еміграція у часи громадянської війни і перших років радянського владарювання в східному українському ареалі сприяли поширенню українських церков на Захід водночас із посиленням україномовної бази. Так, 21 листопада 1930 року відбулася перша відправа українською мовою у церкві св. Сальватора в Празі, на якій співав український хор під диригуванням П. Щуровської-Росіневич. Того ж року 23 лютого вже в Парижі відбулася прохальна служба Божа проти з приводу переслідування християнської релігії і примусового роспущення Української Православної Автокефальної Церкви на Україні (співав мішаний хор Олекси Чехівського). Консолідуванню українців відігравали здійснювані після богослужінь спеціальні служби і молебні. Так, після згаданої праської відправи відбулося служіння урочистої панахиди за спокій душі Симона Петлюри та всіх полеглих у війні.

Національний чинник впливав на загострення суперечностей в мовно-обрядовій сфері. Мовний фактор в аспекті вживання української в богослужінні, з одного боку, надавав додаткові преференції не тільки порівняно з ортодоксальною православною, а й автокефальною церквами щодо вживання церковнослов'янської мови, з іншого – дозволяв стримувати відтік пастви у протестантські конфесії. В ракурсі звернення до церковнослов'янських текстів у вжитку українських конфесій вельми переконливий аргумент надав О. Кошиць в одному з листів до П. Маєвського. В ході опрацювання мелодії «О Тебї радується» з «Простопінія» він намагався перекласти оригінальний текст українською, «... але в слов'янському оригіналі <...> так добре сформульовано думку, точно й коротко, що ніяк не можна нашою мовою убгать її в ту коротку ядерну форму. А той переклад, що має українська церква, може навести жах не тільки на звичайного чоловіка, але й на саму Богородицю. То не перекладено, а переперто на українську мову ту делікатну, містичну орієнтальну поезію. Таким чином, не тільки перекласти текст, але й підкласти вже існуючу

Ірмологію мелодію під те базікання немає змоги, бо як в слов'янському тексті, так і в мелодії, що випрацьовувалась на той текст нашими предками, є повний контакт, а у всьому є певний ритм в періодах <...> Взагалі, я скажу Вам – переклади потребують перекладу»<sup>6</sup>. І при цьому 1942 року греко-католиками було здійснено видання Літургії церковно-слов'янською мовою, що, за задумом вищої ієрархії, повинно було сприяти відродженню обрядовості періоду XVI–XVII ст. й зменшенню активності дискусій щодо обрядовості греко-католицької церкви (передусім скорочення літургій). Такий крок виявився і певним компромісом до можливої пастви з числа емігрантів з Великої України.

Важливим фактором розвитку християнської культури традиційно була наукова діяльність. На підтримку розгортання наукових потенціалу католицьких служителів була спрямована, зокрема, Енцикліка Папи Пія XI від 4 травня 1931 року «*Deus scientiarum Dominus*» («Бог знання Господь»), якою унормувалися богословські університетські студії. Згідно неї головними предметами на богословському відділі оголошувались апологетика, догматика, моральне богослов'я, біблійні науки, історія Церкви, канонічне право. Побічними визнавалися єврейська й біблійна грецька мови, історія літургії, аскетика, теологія інших конфесій. Знання арабської, халдейської і сирійської було бажане для докторату. Серед спеціальних дисциплін важливу нішу займали старовинні мови, маріологія, історія мистецтва, суспільне життя та історія літургії. Необхідність компенсувати остаточну втрату можливості здобуття вищої богословської освіти з закриттям православної Київської духовної академії, як і значні конкурсні обмеження у вищих католицьких закладах та нагальна потреба піднесення авторитетності священничої верстви, привела до створення греко-католицької Богословської академії у Львові (1929).

Помітну роль почав відігравати польський Інститут вищої релігійної культури (*Instytut Wyższej Kultury Religijnej*), створений 1937 року в Львові. При ньому було відкрито бібліотеку релігійної літератури і католицьких суспільних наук, щотижня відбувалися богословські лекції і дискусії. 1938 року курси «Вступ до вивчення католицького догмату», «Історія релігії», «Засади християнської філософії» і «Відомості з літургії» були розпочаті в межах проекту

---

<sup>6</sup> Костюк Н. Національне як пріоритет у богослужбовій музичній культурі Західної України, європейської еміграції та північноамериканської діаспори 1930-х років. *IX Міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство. Культурологія* : зб. наук. ст. (До 100-річчя Національної академії наук України). Київ : Вид-во ІМФЕ, 2019. С. 218.

«Філологічно-теологічні студії для світської інтелігенції». І вже на початку 1939 року (з 16 лютого по 6 квітня) працював Католицький народний університет (Katolicki Uniwersytet Ludowy). Паралельний напрямок формувала діяльність православного Богословського відділу Варшавського університету, при якому діяло Братство православних богословів у Польщі (1934–1938)<sup>7</sup>. У цьому відділі працювали І. Огієнко, О. Лотоцький, В. Біднов і Д. Дорошенко, митрополит Діонісій (Валединський), Н. Арсен'єв, М. Зазикін, архим. Іларіон (Васдекас), архим. Георгій (Перадзе). Студентами, кількість яких зросло від 120 у 1930 до 180 у 1939, були переважно вихованці Кременецької духовної семінарії, а також білоруси, випускники Вільнюської духовної семінарії, кілька росіян, румун і югославів. Виклади відбувалися польською мовою; та спочатку викладачі, які нею не володіли, читали лекції українською і російською. Та поступово наростала мовно-культурна асиміляція, що стосувалася передусім українців. До 1937 було звільнено І. Огієнка та російських професорів. У 1928–1939 було ліквідовано кілька православних семінарій, хоча замість них створено православний лицей у Варшаві, Польський православний інститут в Гродно.

Натомість в Українському Вільному університеті, що діяв у Празі, такі віяння не загрожували пріоритетному національному спрямуванню світської освіти. Тому й лекційні курси, що читалися у ньому, визначалися передусім рішеннями вченої ради закладу. Показово, що серед них були здійснені й лекції, пов'язані з літургічним музкознавством. Їх читав Ф. Шешко, який у 1936–1937 роках, наприклад, зосередив увагу слухачів на палеографічних аспектах («Вправи в читанні західно-європейської й візантійської невмової нотації», «Вправи в читанні стародавньої візантійської та східнослов'янської церковної нотації»). В іншому українському освітньому закладі – Українському Вищому педагогічному інституті в Празі – П. Маценком у цьому напрямку під керівництвом Ф. Шешка була виконана дисертація «Склад та технічна будова в почаївському Ірмолосві 1775 року». Подальші перспективи відкривалися з заснуванням під егідою УГКЦ Українського католицького інституту церковного з'єднання ім. Митрополита Рутського (1939), а також – Церковно-Археологічної Комісії (1944).

---

<sup>7</sup> Голова – Митрополит Варшавський і Волинський і всієї Польщі Діонісій, секретар – священник С. Кирилович.

## 2. Формування наукового фундаменту для розвитку української хорової богослужбової творчості: основні напрями музикознавчої літургіки

Освітньо-наукова діяльність інституцій різних конфесій була репрезентована низкою фундаментальних праць і публікацій. Так, тільки упродовж одного року були оприлюднені розробки від засадничих церковно-історичних проблем [«Пастирський Лист про византійство» Станиславівського єпископа Григорія Хомишина (Львів, 1931)], історіографії [«Дослідження церковної історії в православних країнах» Василя Біднова (Кремінець, 1931)<sup>8</sup>], висвітлення основ автокефалії [«Автокефалія и принципы ея примѣненія» Михайла Зизикіна (Варшава 1931), «Церковно-правні основи автокефалії» О. Лотоцького (Варшава, 1931)] до мовознавчих [«Богослужбова мова в слов'янських церквах» І. Огієнка (Варшава, 1931)], персоналогічних [«о. Прелат Ісидор Дольницький, духовний отець, літургіст і піснетворець» Йосифа Боцяна («Богословія». 1923. Кн. 2. Т.1. С. 118–195), «О. прелат Ісидор Дольницький» Володимира Кучабського («Нива» 1931, Ч. 4)] та ін. Значному науковому, методично-педагогічному і просвітницькому поступу сприяли також і такі періодичні видання, як журнали «Богословія»<sup>9</sup>, часописи «Праці Греко-католицької Богословської Академії» та «Праці Богословського Наукового Товариства», популярний часопис «Видання Богословії», журнал «Нива».

У ці роки посилюється також активне вивчення історико-стильових проблем розвитку української церковної музики; відбувалися дебати стосовно ролі і значення доробку галицьких композиторів, їхніх стильових орієнтирів та художніх надбань у загально-національному музичному процесі, зокрема й у царині музичної літургіки. До цього процесу долучалися митці й науковці, які працювали на теренах Німеччини, Чехословаччини та Австрії. Практичні потреби розвитку національної церковної творчості відтворювалися у проведенні численних диригентських курсів та конкурсів у різних містах краю, намаганні видавати різноманітні співаники з уніфікованими музичними текстами для потреб сільських та містечкових громад. Наприкінці 1920-х у процесі розробки перших історичних оглядів розвитку української музики були продовжені й поглиблені наукові результати роботи

---

<sup>8</sup> Доречно згадати, що у «Дзвонах» (1932, кн. 2) опубліковано ґрунтовну рецензію В. Заїкина на книгу Миколи Глибоковського «Русская богословская наука въ ея историческомъ и новѣйшемъ состояніи» (Варшава, 1928).

<sup>9</sup> Саме з цим журналом активно співпрацював Б. Кудрик, опублікувавши в ньому дослідження «Доба старовинного українського т. зв. «партесного» співу» (1937. Т. 15. Кн. 1) і «Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі» (1938. Т. XVI. Кн. 4).



галицьких вчених попереднього століття, що істотно зміцнило підґрунтя для композиторської творчості і виконавства у цій царині. Хоча тільки деякі з них можна розцінювати як надбання української музичної літургики, всі ці дослідження за належних умов могли так же суттєво поповнити її потенціал, як це вже відбулося у музично-історичних, персонологічних, джерелознавчих (в тому числі палеографічних) працях. Ці дослідження розгорталися в руслі концепції про її національну своєрідність і відповідно до висвітлення численних проблем, пов'язаних зі спрямуванням розвитку вітчизняного музичного мистецтва. Серед найбільш помітних робіт цього напрямку музикознавства – докторська дисертація «Історія української музики в Галичині (від організації хору греко-католицької катедри в Перемишлі до смерті І. Лаврівського)» (1932), статті «Михайло Вербицький» (1937), «Доба старшого українського так званого партесного співу», «Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі» (1938) і монографія «Огляд історії української церковної музики» (1938) Б. Кудрика; «Піонери музичного мистецтва в Галичині» (1934), «Іван Лаврівський» (1938), «Перший директор престольного хору в Перемишлі» (1939)<sup>10</sup> З. Лиська. У Празі у напрямку джерелознавства й історіографії працював Ф. Шешко [«Перші українські нотодруки» (1930), «Перші українські церковно-музичні твори» (1934), «Cěsti hudebníci a sacjns ke cirkevni hudbe» (1935), «Церковна музика на Підкарпатській Русі» (1936), «Церковна музика в Галичині» (1938) та ін.], водночас готуючи видання Благовіщенського кондакаря. Інші поодинокі публікації вчених і релігійно-культурних діячів істотно доповнювали панораму наукових пошуків<sup>11</sup>. Так, захоплюючи сферу церковно-співочого побуту, увага представників різних конфесій спрямовувалась до Закарпаття та етнічних українських теренів, що увійшли в склад Чехословаччини.

Отже, відбувалося вивчення національної церковної традиції від давньої епохи до сучасності, осмислювалися конфесійні відмінності і виявлялися спільні елементи; творчість окремих композиторів досліджувалась у зв'язку з контекстом і ситуативними зумовленнями. Це дозволяло обґрунтовувати її цілісність і спадкоємність, давало цінний матеріал для історичного музикознавства в аспекті розкриття генетичних рис національної музичної творчості. Так, наводячи різні

---

<sup>10</sup> Аналогічну статтю фактично під тією ж назвою – «Перший директор престольного хору в Перемишлі» опублікував у шостому числі «Перемиських єпархіальних відомостей» 1939-го року Г. Лакота.

<sup>11</sup> Серед них – «Музичне життя в Карпатській Україні» В. Витвицького (1933), «Літери-ініціяли нотного Кондакаря Імператорської Спб бібліотеки № 32, 40. пергамент» Д. Антоновича, «Церковний спів» Є. Лиськової в «Українській музиці».

гіпотези про походження і початки розвитку церковної музики, В. Барвінський в своєму огляді, опублікованому в «Історії української культури», підкреслив думку про самобутність українського церковного співу і водночас застеріг від радикальних висновків з причини недостатнього вивчення його давніх пластів. Ця позиція обґрунтувалась вже наприкінці попереднього десятиліття Ф. Шешком у статті «Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні» (1929): «Ця доба важлива для нас не тільки хронологічно, але й речево, бо ж ... богослужбовий спів руської церкви дальшої (помонгольської) доби аж до нашого часу це – тільки наслідки розвитку й розроблення, повільного зросту й доповнення основних закладів та елементів устрою й характеру богослужбового співу періоду домонгольського»<sup>12</sup>. Окрім цього, не заперечуючи запозичення його системи і стилістики, українські дослідники не обмежували його джерела тільки візантійськими (грецькими). У 1930 Д. Антоновичем вперше була висловлена версія про використання й модифікацію у церковному мистецтві мелодики старовинних обрядових пісень як наслідку синтезу з дохристиянською обрядовістю. Простеження шляхів асиміляції інонаціональних стилістичних елементів набуло значення одного з головних аспектів багатьох досліджень цієї сфери. Так, П. Маценко трактував візантійські впливи як пошук до розвитку національних особливостей, «оригінального творчого духу»: «... перейняті зразки <...> неминуче підпадали місцевим впливам. З'єднання свого з придбаним було етапом збагачування змісту рідного мистецтва та розширення світогляду»<sup>13</sup>. Не маючи на той час в еміграції можливості ознайомлення з працями професорів і кандидатськими дисертаціями Київської духовної академії, він наголошував на значенні в цьому процесі «народних елементів» і безпосередніх виконавців: «Церковний спів <...> доти міг бути чистим (візантійським), поки виконавцями його були самі греки, бо з переходом обов'язків співаків до тубільного населення, він мусів

---

<sup>12</sup> Шешко Ф. Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні. *Праці Українського Високого Педагогічного Інституту в Празі*. Прага, 1929. Т. 1. С. 433.

<sup>13</sup> Маценко П. Склад і технічна будова мелодій Київського Розспіву в Почаївському Ірмолоєві, вид. 1775 року. *Павло Маценко (Музиколог, композитор і громадський діяч): збірник на пошану 90-ліття народин / упоряд. В. Верига*. Торонто, 1992. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/15024/file.pdf>.

Аналогічну думку у формі гіпотези в середині попереднього десятиліття висловив С. Людкевич: «Церковний спів уже від середніх віків міг зростися з українською національною сферою...» (Людкевич С. Дмитро Бортиянський і сучасна українська музика. *С. Людкевич. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи / упоряд., вступ. ст., переклади та примітки З. Штундер*. Київ : Музична Україна, 1973. С. 220).

... з'асимілюватись, загубити свої специфічні властивості, щоб набрати місцевих ознак»<sup>14</sup>. Водночас безсумнівною для нього була роль знаменного розспіву як «підвалини» всіх наступних процесів. І саме цей акцент сприяв поясненню наступних відмінностей: «В усіх гласах почаївського Ірмологіону ... ступені відносяться до великого знаменного розспіву, тільки з дуже позміненою, українською редакцією»: «... згадані зміни не тягнуть за собою відірвання від первісного церковно-співного зразку»<sup>15</sup>. Для часу написання дисертації сформульованість в ній визначення богослужбової творчості, яке виводить розуміння явища за межі поняття «музики» і підкреслює синтетичний характер естетики і стилістики, стало значним здобутком національного літургічного музикознавства: «Українське церковно-музичне мистецтво – явище складне, що має в собі багато свого, як і перейнятого. Свої питомі зразки, які є виявом світовідчуття народу, напевне базою мали природні умови підсоння, місцевості та культурно-політичного рівня народу»<sup>16</sup>.

На середину 1930-х років відтак склалися цілком чіткі погляди на специфіку стилістики найдавнішого пласту. Так, В. Барвінський вважав, що в одностопному співі домінувала декламаційність, «причому ритм слова надавав ритму музиці»<sup>17</sup>. Ф. Стешко привніс новаційне формулювання у думці, що саме «неукраїнські» властивості підлягали найістотнішим змінам в процесі еволюції: «різні причини, особливо технічного характеру особливо ж текстова різниця, викликали конечність відхилів від оригіналів та примушували бодай місцями йти самостійним шляхом»<sup>18</sup>. Розуміння того, що ці відхилення дедалі істотніше означали розрив з візантійськими джерелами, підтверджував і О. Кошиць: «Сам текст належав напівчужій книжній мові відмінної конструкції й ритму. Що ж до музики, то первісний зміст <...> з часом вивітрувався <...> треба було ці формули з їх довжелезними періодами, чужими нашому співу, з незвичним чужим розподіленням частин цілого, з чужою логікою мелодичного творення наповнити українським музичним матеріалом»<sup>19</sup>. І навіть нотографічні ракурси пов'язувались з національними стильовими процесами: «... своїми

---

<sup>14</sup> Маценко П. Склад і технічна будова мелодій Київського Розспіву в Почаївському Ірмолоєві...

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Барвінський В. Огляд історії української музики. *Історія української культури* / Під загальною редакцією д-ра Івана Крип'якевича. Львів: Вид. І. Тиктора, 1937. С. 697.

<sup>18</sup> Стешко Ф. Перші українські церковно-музичні твори. *Другий Український науковий з'їзд в Празі*. Прага, 1934. С. 142.

<sup>19</sup> Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. Вінніпег, 1954. С. 22.

розспівами і нотацією київський розспів вирізняється самовизначальністю та виразом музичного духу й смаку українського народу. Складом і розвитком мелодій український розспів має велике споріднення із старим українським народним співом, яке виявляється у замилюванні мелодичними варіаціями»<sup>20</sup>.

На випрацювання цілісної концепції розвитку української церковно-музичної творчості вплинула ще одна важлива тенденція, що склалася в наукових дослідженнях різних аспектів. Вона окреслилась у таких роботах, як розділ «Доба старшого партесного співу» в монографії Б. Кудрика, оглядах «Початки більшоголосого співу» В. Барвінського і «Ренесанс. Бароко. Рококо» Д. Антоновича, згаданих вище статтях Ф. Стешка і дисертації П. Маценка. Її ядро полягало у осмисленні зв'язку з питаннями про форми виконавства, його головні осередки, західні впливи<sup>21</sup>. Констатувалося поступове зникнення з практики знаменної нотації (Д. Антонович), швидке поширення партесного співу як природна протидія занепаду старої манери (В. Барвінський) поза кардинальної зміни стилістичних основ (Д. Антонович, В. Барвінський, П. Маценко). Так, на основі Реєстру нотної бібліотеки Ставропігійського братства було поставлено питання про наближення зафіксованих типів до старої співочої традиції: «Не можемо з певністю сказати, чи не пояснюється тільки недосконалістю й неповнотою записів той факт, що при жадній з 398 композицій «Реєстру» немає вказівок на те, щоб вони мали якийсь відношення до наших богослужбових книжок для співу, до т. зв. «ірмологічного співу» чи то в формі запозичення з нього мелодичного матеріалу чи в формі оброблень наших традиційних співів. Але можна гадати, що таких запозичень або оброблень тоді не було...»<sup>22</sup>. Оскільки цю ж проблему як головне завдання своєї дисертації кількома роками визначив П. Маценко<sup>23</sup>, йшлося про послідовне її осмислення в ході розширення джерельної бази.

---

<sup>20</sup> Маценко П. Склад і технічна будова мелодій Київського Розспіву в Почаївському Ірмолові... .

<sup>21</sup> Так, Д. Антонович вважав найціннішим надбанням передкласичної епохи зародження нових жанрів і введення до богослужінь концертів, у яких втілювалась «можливість ще зблизити український спів із західноєвропейським» (Антонович Д. Українська музика. *Українська культура : лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. В. Уляновська; вст. ст. І. М. Дзюби; перед. сл. М. Антоновича.* Київ: Либідь, 1993. С. 426). На сьогодні це твердження, попри всю його справедливність, виявляє те, що по суті ігнорованою була протилежна оцінка – втрата багатьох сутнісних якостей і посилення десаκραлізаційних тенденцій.

<sup>22</sup> Стешко Ф. З історії української музики XVII ст. Церковна музика в Галичині. *Українська музика.* Львів : Союз українських професійних музик, 1937. Ч. 8. С. 103

<sup>23</sup> «Питання про впливи та озвиток системи «алфавіта Ірмологісанія» вимагає окремої, спеціальної студії і тому звертаємось до прямої своєї теми – огляду співів

При цьому показово, що поряд з Києвом і Київською академією (В. Барвінський особливо наголошував на стилістичному змісті співочих традицій цього локусу внаслідок синтезування старогрецьких і південнослов'янських елементів з «духом» давніх українських мелодій), вони називають як центр поширення цих змін і Почаївську лавру, що було цілком нетиповим для робіт православних вчених дореволюційного часу. Так, Ф. Шешко як знаменну подію розцінив не тільки видання Почаївського Богогласника, а й використання українського матеріалу в московських синодальних виданнях: «Велике значення їхне полягає в тому, що вони зафіксували нашу церковно-музичну спадщину й тим зберегли її від постійного псування й деформації, яким вона підпадала при попередній передачі її в рукописних копіях»<sup>24</sup>. В. Барвінський вже безпосередньо вказав на залежність творчості від рівня хорового виконавства на основі аналізу реєстрів музичних творів Львівського братства, а також рельєфніше накреслили картину жанрового розвитку вже не стільки українського богослужбового співу, скільки церковної музики. Аналогічним шляхом ішов у своїх міркуваннях і Ф. Шешко на матеріалах щодо діяльності західно-українських братств: технічні можливості їх хорів були важливим фактором створення музики в концертному стилі.

Значення Києва як національного центру підкреслювалось у зв'язку з новаціями: «Київ був ще й тим осередком, який, переймаючи здобутки західної культури й чужі впливи. умів їх перетворити і втілити у своєрідній формі у власну культуру <...> Україна перша між слов'янськими націями переймає до церковної музики форму так званих “концертів”. Та, переймаючи чужі, зокрема ж італійські впливи, вона всіє їх засвоїти й зукраїнізувати <...> ще з XVII в. І тільки з такої перетвореної вже, зукраїнізованої атмосфери міг вийти і скристалізуватися в нашій музиці так званий «італійський стиль»»<sup>25</sup>. Враховуючи те, що ці міркування подано в розділі «Золота доба церковної музики» перед описом творчості трьох найвизначніших її представників, її значення зростає. Паралелі з початковим періодом в аспекті асиміляції чужих впливів відповідно до потреб національного мистецтва мали принципове значення в зв'язку з аргументацією фактів запозичень і мистецької залежності Росії від рівня і форм української творчості. Натомість Ф. Шешко «розгорнув» проблему

---

Почаївського Ірмологіону... відшкодування різниць і подібностей Почаївського Ірмолюю (1775 року) з ... старшими Ірмолюями викликано відсутністю в Почаївському Ірмолої позначень розспівів та бажання вказати на прикладах характер відхилень української редакції» (Маценко П. Склад і технічна будова мелодій Київського Розспіву в Почаївському Ірмолоєві ...).

<sup>24</sup> Шешко Ф. Березовський і Моцарт (з історії української музики XVIII ст.). Відбитка з Наукового Збірника УВУ в Празі, Т. III. Прага, 1942. Прага, 1942. Т. III. С. 4.

<sup>25</sup> Барвінський В. Огляд історії української музики...

в іншому напрямку – до стилістики церковних творів XVII ст.: «Чи високий рівень нашого церковного співу в Галичині у XVII ст. є наслідком органічного розвитку його в добах попередніх, чи якісь причини саме в XVII ст. викликали несподіване й незв'язане з попереднім його станом піднесення?»<sup>26</sup>. Тому історіографічна розробка періоду XVI–XVII ст., спрямована на визначення характеру та специфіки еволюційних процесів в національній творчості, була досить детальною і всебічною настільки, наскільки це було можливо з наявності доступних джерел. На їх підставі Ф. Стешко констатував суттєву зміну характеру української церковно-музичної творчості, в якій впливи західної стилістики стали поштовхом для її радикального збагачення. Вияв цього він вбачав не тільки у кантах і псалмах, а й у створенні унікального циклу – Служби Божої, яка до того часу була невідома. Інші характеристики сутності процесів тогочасного етапу вже константні для історії богослужбової творчості. Це – впливи фольклорної духовної пісенності, формування гармонічного стилю під впливом кантів у коротких розпівах (Ф. Стешко), тенденція до метричної («правильної») ритмізації і збагачення гармонічної мови<sup>27</sup> у період партесного стилю (Б. Кудрик)<sup>28</sup>, а також – зв'язок, а не механічне запозичення візантійських досягнень стосовно початкового періоду розвитку богослужбового співу.

Увага до періодизації в руслі поглиблення концепції національної творчості, зумовлювала увагу до центральних постатей кожного з періодів. Так, в оцінці діяльності М. Дилецького превалює позиція домінування польських впливів (хоча Кудрик взагалі вбачав у цьому епігонство, а в «Музикійській граматиці» – «жахливі блуди»<sup>29</sup>) і його ролі в поширенні концертного стилю (Ф. Стешко, В. Барвінський, Д. Антонович)<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Стешко Ф. З історії української музики XVII ст. Церковна музика в Галичині. *Українська музика*. Львів: Союз українських професійних музик, 1938. Ч. 1. С. 2.

<sup>27</sup> Загалом така оцінка була типовою внаслідок прийняття зорієнтованої на західноєвропейській процесі концепції як домінуючої.

<sup>28</sup> У судженнях Б. Кудрика щодо цього пласту помітна певна тенденційність внаслідок недооцінки деяких фактів і явищ. Це стосується тверджень щодо «неперетворених» західноєвропейських жанрових основ у перших кантах і псалмах; щодо них же у вислові «знародніла форма партесної музики» читається думка про зниження рівня «західної» стилістики, а не наслідку щільної взаємодії з фольклорним пластом. Більше того, він вважав використання старих наспівів значним недоліком як обмеження репертуарних можливостей хорового виконавства, а не збереження традиційного канонічного базису.

<sup>29</sup> Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. *Праці Богословської академії*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, серія "Історія української музики", вип. 1: Дослідження. Л., 1995. С. 19.

<sup>30</sup> У цьому, за внятком помітно «радикальних» суджень Б. Кудрика, вони принципово наблизилися до сучасної оцінки: «Постать його досить типова для

Особливе значення в зв'язку з «культу» Д. Бортнянського та впливами його творчості<sup>31</sup> мало бачення досягнень другої половини XVIII ст.: «В історії української музики має дуже важливе значення XVIII ст., настільки важливе, що за останні роки де-хто з наших дослідників навіть присвоює цьому століттю епітет «Золотий вік» української музики»<sup>32</sup>. Таку позицію декларував Б. Кудрик, наголошуючи на диспропорцію досягнень з трагічністю суспільно-політичного контексту: «Слід лише подивляти, що якраз у добу щораз гіршого закріпощування України новітньою вже Росією ... українська музика, а головню церковна творчість, вспіла піднятися до вершини недосягнутої певно ні давніше, ні пізніше»<sup>33</sup>. При цьому оцінка представників «Золотої доби» не була однозначною; навіть виявлялось неоднозначність концепцій щодо стильових джерел. Та, по суті, після робіт С. Людкевича, відбувалося поглиблення аналітичної оцінки передусім щодо національних особливостей творчості Д. Бортнянського: «... маючи опертя на українську музичну традицію, став сильною геніальною індивідуальністю, що зуміла перетворити чужі італійські впливи високооригінальним способом у зовсім нову виразом форму...»<sup>34</sup>. Натомість Ф. Шешко дотримувався думки про чужорідність стилю Бортнянського, хоча й наголошував на необхідності більш детального і глибокого осмислення цієї проблеми: «Аргументація ж наша буде

---

свого часу. Його музична теорія виросла з надбань західноєвропейського теоретичного мислення і увібрала в себе досягнення професійної практики України і Росії. Неправильно було б недооцінювати Дилецького-митця... [Вона] повністю відповідає його теоретичній системі і підсумовує тривалий шлях розвитку партесного багатоголосся» (Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. / передм. Д. С. Лихачов. Київ : Музична Україна, 1978. С. 38).

<sup>31</sup> Досить промовисто про це явище із притаманними йому суперечностями відгукнувся М. Колесса у поясненні, чому він не звертався до богослужбової творчості: «... не так просто мені відповісти, чому я не писав церковної музики. Видається, тому, що для мене з дитинства зразком церковної музики був Бортнянський. Його твори найбільше співали в тих церквах, куди ми ходили на Службу: у церкві коло поштамту, котру під час війни розбомбили, в Преображенській церкві. Для мене ця музика була вже немовби символом церковної творчості. Але я захоплювався, як композитор, народною музичною стихією, українським фольклором; він, можливо, був не такий досконалий, як музика Бортнянського, але мені ближчий. В творах же Бортнянського я не відчував нічого з фольклору, з народного духу, може тому і не звертався до церковних жанрів. Бо у мого батька є Служба Божа» (Кияновська Любов. Микола Колесса: композитор, диригент, педагог, діяч національної культури... С. 39).

<sup>32</sup> Шешко Ф. Березовський і Моцарт. Відбитка з Наукового Збірника УВУ в Празі, Т. III. Прага, 1942. С. 3.

<sup>33</sup> Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики... С. 32.

<sup>34</sup> Барвінський В. Огляд історії української музики... С. 704.

солідною тільки тоді, коли ми як слід проаналізуємо стильові прикмети творчости Бортнянського в історичній перспективі, поставимо цю творчість на належне їй місце в ряді історичних явищ свого часу, – взагалі підійдемо до неї з сучасними науковими вимогами, а головне – з методами наукового досліджування <...> Тільки тоді по вдумливій та глибшій аналізі творчости Бортнянського, в історичній перспективі, ми можемо поставити його на належне йому місце»<sup>35</sup>. Більше того, в наступній статті («Березовський і Моцарт», 1942) вчений, визнаючи їх впливи у церковно-музичній сфері, досить категорично заперечує їх загальну роль в процесі розвитку національної музики («... віддавали своє натхнення чужому краю, чужому народові»)<sup>36</sup>. І тільки творчість А. Веделя не викликає таких оцінок; більше того, Д. Антонович був схильний бачити особливу цінність у консервативності його стилю. Галицькі музикознавці і вихованці Празької школи браком професійної освіти пояснювали недосконалість творів «доморослого вихованця Київської академії»<sup>37</sup>, а порівняно меншим талантом – неможливість досягти рівня майстерності Березовського і Моцарта.

При цьому стосовно доробку перемишльської і наступної генерації західноукраїнських композиторів саме у роботах цього періоду усталилась оцінка дилетантності, хоча неодноразово наголошувалось, що «перше музичне відродження» почалося саме в духовних колах, як і перші спроби формування національної стилістики в регіональному богослужбовому мистецтві: «Перемиська доба є справді самостійною, своєрідною появою, однак не без певних відносин до золотої доби. Можемо вважати перемиську добу <...> наче мініатюрою золотої доби <...> ідея національного відродження крилася в мурах тихих парафій, ця струя найшла, особливо в творах Вербицького, ідеальну форму між ідеєю цього й тогосвітнього. Етос перемиської музики, зокрема церковної, це цінна сторінка нашої новітньої культури»<sup>38</sup>. Висвітлення ролі перших галицьких композиторів та осередку, в котрому був сформований їхній талант, сприяло аргументації вагомості цього етапу в загальнонаціональному процесі. Але оцінка «дилетантності» щодо всіх без винятку її представників вже закріпилася і приводила до вкрай негативних резюме, як, наприклад, цілковито неправомірного судження О. Кошиця: «Знаменита “Перемишська” школа, про яку з такою пошаною говорить за Кудриком Стешко, зводилась до зусиль завести

---

<sup>35</sup> Стешко Ф. Бортнянський і Чайковський (до історії видання «Повної збірки» церковно-музичних творів Д. Бортнянського). *Українська музика*. Львів: Союз українських професійних музик, 1938. Ч. 11–12. С. 192.

<sup>36</sup> Стешко Ф. Березовський і Моцарт... С. 3.

<sup>37</sup> Людкевич С. Дмитро Бортнянський і сучасна українська музика... С. 222.

<sup>38</sup> Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики... С. 101.



правдивий хоровий спів українсько-київського зразку в Галичині. Але з музичного боку діяльність та звелась до співання творів безталанних європейських зайд..., а далі творів Вербицького, себто Бортнянського, перепущеного через пепсін його шлунку. Це не був природний наслідок певної еволюції, ближче кажучи, не була спадщина Ділецького...»<sup>39</sup>.

Істотне переосмислення усталених характеристик стилістичних закономірностей на ґрунті аналізу творчого середовища та виявлення аналогій у вітчизняній і світовій культурі мало важливе значення для концепції розвитку національної церковно-музичної традиції. Аргументовано заперечувалось домінування «великоруської» гілки завдяки підкресленню фактів запозичення українських здобутків у формі впливів і зверхнього введення українського стилю в процесі централізованих реформ, використання українських музикантів при царському і патріаршому дворах. Водночас виявлення зв'язків з фольклорною сферою та ролі народнописаних чинників дозволило пояснити західні впливи закономірностями розвитку українського мистецтва. Саме матеріали церковної творчості дозволили підійти до осмислення причинно-наслідкового характеру розгортання музичних процесів та їх стадіальності.

## ВИСНОВКИ

Така достатня вагома наукова розробка до кінця 1930-х вже утворювала істотне підґрунтя для розвитку інших галузей (включаючи підготовку нового покоління у світських закладах), оскільки основний ресурс богослужбової музичної культури все ж закладався у загальній<sup>40</sup>, і тільки потім – спеціалізованій церковно-співочій (як-от школа церковного співу з жіночим хором при ній при Святоюрському соборі Львова) чи диригентській освіті. Адже в найрізноманітніших духовних освітніх установах (від початкових шкіл до греко-

---

<sup>39</sup> Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка... С. 13.

У цій тезі якнайкраще виявляється в'їдлива саркастичність О. Кошиця, хоча очевидним є його власний дилетантизм в баченні загальної картини. Та гірше, що його авторитетність і звання кандидата КДА підіймали такі судження в категорію апріорних і поширювалися в музично-культурному середовищі, впливаючи на погляди молодших українських науковців і митців, того ж П. Маценка. Чи не тому в репертуарі українських еміграційних хорів у наступні десятиліття богослужбові твори М. Вербицького та І. Лаврівського, не кажучи про інших, зустрічаються вкрай рідко. В сукупності з працями З. Лиська і Б. Кудрика, така оцінка на кілька десятиліть, впритул до 2000-х, відстрочила ґрунтовне наукове вивчення їх спадщини.

<sup>40</sup> Наприклад, у Станіславській духовній семінарії і семінарії сестер Василянко у 1930-х викладався курс історії церковної музики та співу (з 1932-го його читав Я. Барнич).

католицьких Генеральної та Малої духовних семінарій, православного Ставропігійського інституту в Львові, Дяко-вчительського інституту та семінарії<sup>41</sup> в Перемишлі) вивчалася музична грамота, закладалися основи постановки голосу і регентської практики, опановувався базовий співочий репертуар. Відтак керівництвом різних конфесій у щільній співпраці з визначними представниками музичної літургії і освіти створювалися умови для подолання тих величезних за масштабом охоплення негативних тенденцій, які були наслідком гуманітарних катастроф попередньої десятиліть. Значною мірою завдяки їх зусиллям була сфорена фундаментальна база для функціонування української церковно-співочої творчості як єдиної, цілісної галузі загальнонаціональної хорової культури.

### **АНОТАЦІЯ**

Розділ висвітлює специфічні контекстуальні умови, що впливали на українське церковно-співоче мистецтво. Наведено факти, в яких зафіксовано унікальну тяглість традицій загальнонаціонального значення. Проблеми ужиткової сфери зумовили активізацію освітньої і наукової діяльності визначних представників української музичної культури в цій галузі. Висвітлено тенденції у літургійному музикознавстві 1930-х років, які впливали на активізацію хорової авторської творчості і ужиткового співу. Доведено взаємодію, здійснювану представниками різних конфесій для активізації процесу створення потужного базису розвитку богослужбово-музичної творчості. Наголошено, що увага до стилеформуючих аспектів, які концентрували у собі характерні особливості українського церковно-співочого стилю, була основним аспектом цих праць. А наявність спеціалізованих видань дозволяла поширювати набуті знання серед широких верств української пастви, спонукаючи їх до активної співучасті в церковній культурі.

**Ключові слова:** композитор, церковно-співоче мистецтво, богослужбова музика.

### **SUMMARY**

**The divine creativity of Ukrainian composers of the 30s of the XX century: context and tendencies**

The article highlights specific contextual conditions that influenced Ukrainian ecclesiastical singing art. The facts have been presented in which a unique continuity of traditions of national significance has been recorded. The

---

<sup>41</sup> Перед закриттям цієї семінарії у 1939 році у числі професорсько-викладацького складу було 13 осіб, які були членами Богословського Наукового Інституту.

problems of the applied sphere have led to the activation of educational and scientific activities of prominent representatives of Ukrainian music culture in this field. Trends in the liturgical musicology of the 1930s were highlighted, which influenced the activation of choral author's creativity and worship singing. The interaction between representatives of different faiths has been proved to intensify the process of creating a powerful basis for the development of religious and musical creativity. It was noted that attention to stylistic aspects that concentrated characteristic features of the Ukrainian church-singing style was the main priority of these works. The existence of specialized publications allowed the dissemination of the acquired knowledge to broad segments of the Ukrainian flock, encouraging them to actively participate in church culture.

**Key words:** composer, church-singing art, liturgical music.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Українська музика. *Українська культура: лекції за ред. Д. Антоновича / упор. С. В. Ульяновська; вст. ст. І. М. Дзюби; перед. сл. М. Антоновича.* Київ: Либідь, 1993. С. 404–442. URL: <http://izbornyk.org.ua/cultur/cult.htm>.

2. Барвінський В. Огляд історії української музики. *Історія української культури / під заг. ред. д-ра Івана Крип'якевича.* Львів : Вид. І. Тиктора, 1937. С. 691–718.

3. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. Вінніпег, 1954. 80 с.

4. Гарднер И. Письма из Подкарпатской Руси. *Царский вестник.* 1930. I. Несколько слов о Карпатской Руси. Первые впечатления. № 104 (10 авг.). С. 2; II. Пряшевская Русь. № 105 (17 авг.). С. 2; III. Цитадель Православия. № 106 (24 авг.). С. 2; IV. № 107 (30 авг.). С. 4; IV (sic). № 108 (7 сент.). С. 4–5; VI. № 109 (14 сент.). С. 3; VII. По лемковским степям. № 110 (21 сент.). С. 7; VIII. На родных могилах. № 111 (28 сент.). С. 7; IX. На восток – в Угорскую Русь. № 113 (12 окт.). С. 5–6.

5. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. / передм. Д. С. Лихачов. Київ : Музична Україна, 1978. 182 с.

6. Кияновська Любов. Микола Колесса: композитор, диригент, педагог, діяч національної культури. (Електронний підручник): URL: [http://www.npu.edu.ua/e-book/book/html/D/im\\_kiov\\_kolessa\\_tom1/Elektronpidr.pdf](http://www.npu.edu.ua/e-book/book/html/D/im_kiov_kolessa_tom1/Elektronpidr.pdf).

7. Костюк Н. Національне як пріоритет у богослужбовій музичній культурі Західної України, європейської еміграції та північноамериканської діаспори 1930-х років. *IX Міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство. Культурологія* : зб. наук. ст. (До 100-річчя Національної академії наук України). Київ : Вид-во ІМФЕ, 2019. С. 215–232.

8. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. *Праці Богословської академії*. Львів, 1937. 139 с. [передрук: Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с. *Серія «Історія української музики»*, вип. 1: Дослідження].

9. Людкевич С. Дмитро Бортнянський і сучасна українська музика. *С. Людкевич. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи* / упоряд., вступ. ст., переклади та примітки З. Штундер. Київ : Музична Україна, 1973. С. 220–225.

10. Маценко П. Склад і технічна будова мелодій Київського розспіву в Почаївському Ірмолоеві, вид. 1775 року. *Павло Маценко (Музиколог, композитор і громадський діяч): зб. на пошану 90-ліття народин* / упоряд. В. Верига. Торонто, 1992. С. 125–236.

11. Стешко Ф. Березовський і Моцарт (з історії української музики XVIII ст.). *Науковий збірник Українського Високого Університету в Празі*. Прага, 1942. Т. III. С. 358–374 [Передрук: Стешко Ф. Березовський і Моцарт. Відбитка з Наукового Збірника УВУ в Празі, Т. III. Прага, 1942. 20 с.].

12. Стешко Ф. Бортнянський і Чайковський (до історії видання “Повної збірки” церковно-музичних творів Д. Бортнянського). *Українська музика*. Львів : Союз українських професійних музик, 1938. Ч. 7–8. С. 133–136; Ч. 9–10. 150–154; Ч. 11–12. 182–192.

13. Стешко Ф. Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні. *Праці Українського Високого Педагогічного Інституту в Празі*. Прага, 1929. Т. 1. С. 425–440.

14. Стешко Ф. З історії української музики XVII ст. Церковна музика в Галичині. *Українська музика*. Львів : Союз українських професійних музик, 1937. Ч. 8. С. 101–105; 1938. Ч. 1. С. 2–5; Ч. 2. С. 21–27.

15. Стешко Ф. Перші українські церковно-музичні твори. *Другий Український науковий з'їзд в Празі*. Прага, 1934. С. 140–144.

16. Стешко Ф. Україна: Історія музики. *Українська Загальна Енциклопедія: книга знання* : в 3 т. / під гол. ред. І. Раковського. Львів, Станіславів, Коломия, 1939. Т. 3. С. 497–502.

#### **Information about the author:**

**Kostiuk N. O.,**

Doctor of Study of Art,

Vice-rector, Professor at the Department  
of Music and Performing Arts

Kyiv Academy of Arts

10, Heroes of Stalingrad avenue, Kyiv, 04210, Ukraine