

## ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ В УКРАЇНІ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ КІНЦЯ ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.

Матійчин І. М.

### ВСТУП

Музикознавство незалежної України молоде, як і сама держава, хоча і має певні традиції розвитку, закладені у попередні часи українськими вченими Б. Кудриком, П. Козицьким, М. Антоновичем, К. Майбуровою, Я. Ісаєвичем та ін. Власне, система фахової диригентської освіти в Україні сформувалася у II половині ХХ ст., а почала осмислюватися ще пізніше. Навчально-методичні посібники М. Колесси, К. Пігрова, І. Розумного, А. Болгарського, М. Канерштейна та ін. заклали основи системної диригентсько-хорової освіти в Україні, а наукові праці українських вчених ХХ ст. стали передумовою вивчення розвитку сучасного українського музикознавства, дотичного до проблем диригентської освіти. Адже у наш час мистецька освіта загалом, а диригентська зокрема, розвивається, модернізується, старається відповідати на нові виклики, які постають перед нею.

Хорове диригування як навчальна дисципліна в Україні почало досліджуватися відносно недавно, тому й комплексного дослідження, присвяченого історії його розвитку, на сьогоднішній день ще немає. Серед джерел, які старалися оглядово окреслити еволюцію диригентсько-хорового мистецтва в Україні, варто назвати монографію М. Бурбана «Українські хори та диригенти»<sup>1</sup>, курс лекцій Г. Карась «Історія вокально-хорового виконавства»<sup>2</sup>, дисертаційні дослідження А. Мартинюка «Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття»<sup>3</sup> та Л. Ярошевської «Методика диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики на основі традицій Одеської хорової школи»<sup>4</sup>, монографію В. Рожка

---

<sup>1</sup> Бурбан М. Українські хори та диригенти. Дрогобич : Посвіт, 2007. 668 с.

<sup>2</sup> Карась Г. Історія вокально-хорового виконавства : курс лекцій. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/3689.pdf> (дата звернення: 14.09.2021).

<sup>3</sup> Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. 20 с.

<sup>4</sup> Ярошевська Л. Методика диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики на основі традицій Одеської хорової школи : дис. ... канд. пед.

«Історія українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака»<sup>5</sup>. Проте є чимало публікацій, в яких у тій чи іншій мірі розглядається еволюція диригентського мистецтва у певні періоди української історії, що дозволяє скласти уявлення про шляхи розвитку диригентської освіти в Україні та проблеми, які доводилося долати на кожному його етапі.

### **1. Діяльність осередків музичної культури на українських землях IX–XVI ст.**

Вивченням давньої історії української музичної культури та освіти присвятили свої праці Н. Герасимова-Персидська, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, Н. Сиротинська, О. Бенч-Шокало, В. Іванов, Л. Стець, В. Мішедченко, М. Лебединська, О. Лисенко та ін. У цих працях розкриваються різні аспекти розвитку давньоруської традиції музикування, у деяких з них побіжно висвітлюються елементи зародження регентської функції в освітній та виконавській практиці церковної музики.

О. Лисенко у статті «Формування системи давньоукраїнського професійного музичного виконавства» пов'язує зародження музичного виконавства на українських землях насамперед із християнізацією Київської Русі, причому чітко вказує на існування свого роду керівників, учителів церковного співу, яких можемо вважати давніми попередниками хорових диригентів: «Із початком організації церковного життя Русі у Києві та інших єпархіальних центрах виникли перші виконавські колективи церковних співаків під керівництвом досвідчених доместиків (або демествеників) – слов'ян [переважно болгар – І. М.], які передавали свій досвід давньоруським співакам»<sup>6</sup>. З середини XI ст. на піднесення рівня освіти в Київській державі вплинули чисельні представники грецького духовенства, серед яких були досвідчені регенти та співаки. Одним із відомих учнів грецьких церковних співаків був монах доместик Стефан, згодом ігумен Києво-Печерського монастиря та єпископ Володимиро-Волинської єпархії (кінець XI ст.). Саме він вважається засновником київської богослужбової співочої традиції та принципів виконання слов'янського

---

наук : 13.00.02 / Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова. Київ, 2017. 195 с.

<sup>5</sup> Рожок В. І. Історія українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака. До сторіччя НМА імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 328 с.

<sup>6</sup> Лисенко О. Формування системи давньоукраїнського професійного музичного виконавства. *Духовна культура України: традиції та сучасність. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85. С. 91–92.

тексту<sup>7</sup>. Становлення системи давньоукраїнського богослужбового виконавства авторка вважає «знаковим тому, що воно стало першою сходинкою у «ліствиці» професійного музичного виконавства наступних епох»<sup>8</sup>.

Аналізуючи давню музичну культуру Київської Русі у монографії «Розвиток професійного досвіду педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах України (XVIII – XX ст.)», її автори прийшли до висновку, що вже у XII столітті була започаткована система музичної освіти. Вони слушно наголошують, що у цей час побутувала практика навчання співу з голосу регента, а запозичені іноземні риси вокального мистецтва у поєднанні з національними особливостями мовлення сприяли формуванню національних особливостей співу<sup>9</sup>.

Занепад Київської Русі внаслідок татаро-монгольського нашествия спричинив відповідні процеси і в культурному житті народу. Поза тим, у церковній музиці відбуваються і деякі зрушення. Так, у статті «Розвиток традицій хорового диригування в Україні» Т. Корнішева пише: «Церковний спів XIII – першої половини XV ст. значно розширює середовище побутування і наповнюється місцевими пісненими рисами. При цьому, звужується репертуар церковних піснеспівів, посилюється зацікавлення святковими та урочистими жанрами, виникають піснеспіви на честь місцевих святих»<sup>10</sup>. Авторка звертає увагу на посилення взаємовпливів жанрів народної та церковної музики, на процеси демократизації церковного співу під впливом розвитку міської культури, реформаційних рухів.

Аналізуючи власне регентську практику згаданого періоду «з опорою на «академічну церковність» хорового співу», дослідниця вдається до доволі плутаного твердження про «народження синтезу двох традицій, що виступає як характерна риса виконавського стилю диригента. Функцію специфічно релігійну, якій властиві строгість, аскетичність, благоліпність, було видозмінено у бік інтерпретуючої художності, збагативши первинні стильові ознаки духовної музики в контексті нового світського розуміння. З іншого боку, естетичну функцію духовної музики як продукту художньої творчості, що

---

<sup>7</sup> Лисенко О. Формування системи давньоукраїнського професійного музичного виконавства. *Духовна культура України: традиції та сучасність. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85. С. 98.

<sup>8</sup> Ibid. С. 105.

<sup>9</sup> Філіпчук Н., Грищенко Ю., Котирло Т. Розвиток професійного досвіду педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах України (XVIII–XX ст.): монографія / за ред. Г. І. Сотської, С. В. Коновець. Київ, 2016. С. 11.

<sup>10</sup> Корнішева Т. Розвиток традицій хорового диригування в Україні. *Вісник МСУ. Мистецтвознавство*. 2013. Т. 16. № 1. С. 27.

викликає у сприймаючих її людей не тільки релігійні відчуття, було привнесено у богослужбову практику»<sup>11</sup>. Очевидно, розуміється процес розширення суто релігійного сприйняття богослужбової музики як виконавцями, так і слухачами, її «олюднення», наповнення власним емоційним досвідом та оновленням під західним впливом естетичним розумінням, що не могло не відобразитися на регентській виконавській манері.

І. Цмур у статті «З історії виникнення та становлення церковного хорового співу в Україні як чинника формування музичного професіоналізму» розкриває особливості старокиївської безлінійної нотації, якою записувалися церковні наспіви: «Ця нотація в процесі розвитку розгалужується на два напрями – знаменний та кондакарний. Знак знаменної нотації переважно відповідав одному складові тексту, у кондакарній нотації використовувались спеціальні знаки, які заповнювали проміжки між складами, а також продовжували кінцевий склад слова. Кондакарна нотація найбільш виправдала себе у записі мелізматичного співу»<sup>12</sup>. Якщо до XIV ст. кондакарна нотація виходить з ужитку, то знаменна нотація протрималася аж до кінця XVI ст., до застосування європейської п'ятилінійної системи запису нот. Розшифрувати безлінійну нотацію досі не вдалося, проте автор високо оцінює професійний рівень тогочасних співаків та керівників хорів, визнаючи у цей час «існування вищої усної професійної традиції»<sup>13</sup>.

У статті Н. Лемішки «Духовна хорова культура як вагомий компонент української національної культури» авторка зауважує, що перехід на європейську п'ятилінійну систему нотації дав змогу зафіксувати вже певні зміни в мелодії знаменного розспіву, вона стверджує: «Варіаційність розспівів мала багато спільного у способах розвитку мелодії з народними піснями»<sup>14</sup>. У XVI ст. у Києві формується так зване «київське знам'я», яким були записані всі традиційні церковні наспіви: «Всі наспіви, що виконувались в церкві в будні, а також святкові дні, за календарем від вересня до серпня –

---

<sup>11</sup> Корнішева Т. Розвиток традицій хорового диригування в Україні. *Вісник МСУ. Мистецтвознавство*. 2013. Т. 16. № 1. С. 27–28.

<sup>12</sup> Цмур І. З історії виникнення та становлення церковного хорового співу в Україні як чинника формування музичного професіоналізму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2014. № 1. С. 161.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Лемішка Н. Духовна хорова музика як вагомий компонент української національної культури. *Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 10 травня 2008 року*. Кременець, Тернопіль, 2008. С. 117.

в XIV–XVI сторіччі збиралися поступово у одну велику рукописну книгу – Ірмолой – багатожанровий пісенний гимнографічний збірник»<sup>15</sup>. Ці записи дали можливість зберегти величезний масив давньої церковної монодії, водночас саме за цими збірками регенти і вчителі співу мали змогу здійснювати музичне виховання своїх хористів та учнів.

Зважаючи на релігійний контекст зародження української професійної музики, важливе значення має дослідження хорових центрів як важливих осередків музичної культури у монографії М. Бурбана «Українські хори та диригенти». Автор пише: «Найдавнішими осередками хорового співу вважаємо Київ, Вишгород, особливо церкву св. Іллі, монастирі, Києво-Печерську лавру»<sup>16</sup>. М. Бурбан підкреслює значення Києво-Печерської лаври у розвитку церковної та світської музики, вихованні «керівників хорів – дяків, регентів, авторів-композиторів, які поєднали народно-релігійні традиції, запозичили європейські засоби, мову [очевидно музичну – І. М.], способи запису нот»<sup>17</sup>. Автор зазначає, що вже з Києва хоровий спів поширився по всіх руських землях, а центри його, окрім Києва, сформувалися у Володимирі (Волинь), Перемишлі, Галичі, Новгороді, Холмі, Львові, Острозі, Почасві, Маняві.

Тут варто додати, що попри значне поширення київського напіву, хорові центри зберігали у своєму репертуарі і запозичені грецькі та болгарські напіви, вивченню кожного з них присвячені ґрунтовні праці українських музикознавців О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновського, Д. Болгарського, Л. Корній, О. Шевчук, В. Воскобойнікової, О. Пуятницької, Г. Васильченко-Міхно, Т. Каплун та ін.

Розвиток багатоголосого співу (XVI ст.) і впровадження його у практику католицьких та протестантських храмів спонукали до перегляду можливостей застосування церковного співу у православних літургіях. Як пише О. Цалай-Якименко, «оновлення традиційної і розбудова нової музичної культури в Україні спирались на три корінні інновації:

- 1) перехід на нову загальноєвропейську музичну писемність;
- 2) освоєння нормативів гармонічного багатоголосся..., а також латинських концертних форм співу;

---

<sup>15</sup> Лемішка Н. Духовна хорова музика як вагомий компонент української національної культури. *Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 10 травня 2008 року*. Кременець, Тернопіль, 2008. С. 117.

<sup>16</sup> Бурбан М. Українські хори та диригенти. Дрогобич : Посвіт, 2007. С. 18.

<sup>17</sup> Ibid. С. 20.

3) розбудова нової системи музичного виховання у братських школах, доступних для молоді усіх рівнів»<sup>18</sup>.

Саме ці започатковані у XVI ст. новації багато в чому визначили напрями розвитку музичної культури та освіти на українських землях у наступні століття.

Отже, у період IX–XVI ст. на українських землях сформувалася самотутня музична культура, професійний напрям якої був тісно пов'язаний із церковно-обрядовою практикою. Започаткована прямо чи опосередковано під впливом візантійської церковної музики, давньоруська монодія розвивалася у Києві, а згодом і в багатьох інших осередках церковного співу, зберігаючи запозичені грецький та болгарський розспіви, а також витворивши автохтонний київський знаменний розспів. Це свідчить про високу мистецьку культуру у першу чергу керівників хорових колективів, які поєднували у собі функції провідного співака, вчителя церковного співу та диригента. Засвоєння європейської нотації і ріст музичної грамотності церковних діячів та виконавців дали змогу донести до нащадків величезний корпус зразків української церковної монодії, зібраної у збірки під назвою Ірмологіон.

## **2. Стан музичної освіти на теренах України у XVII–XVIII ст.**

Розвиток музичної освіти та культури на українських землях XVII–XVIII ст. відображений у працях О. Цалай-Якименко, Н. Герасимової-Перидської, Л. Корній, Ю. Медведика, О. Гнатюк, Т. Гусарчук, Є. Ігнатенко, І. Бермес, Н. Сиротинської, А. Трохименко, М. Юрченка, О. Шуміліної, К. Майбурової, І. Кузьмінського, Л. Горенко-Баранівської та інших дослідників.

Загальні тенденції розвитку музичної освіти відображені у статті Т. Корнішевої «Розвиток традицій хорового диригування в Україні». Дослідниця висвітлює основні вектори розвитку музичної культури кінця XVI–XVII ст. (секуляризація мистецтва, відродження національних культурних традицій, становлення різноманітних форм аматорського виконавства, поглиблення зв'язків між професійною і фольклорною традиціями) та звертає увагу на новації у хоровій творчості, зокрема становлення жанрово-типологічних ознак партесного концерту, канту, псалми, реформування нотного письма, зародження ознак національного хорового стилю у творчості композиторів

---

<sup>18</sup> Цалай-Якименко О. Взаємодія «схід–захід» і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні. *Берестейська унія і українська культура XVII століття*. Львів, 1996. С. 67.

М. Дилецького, І. Календи, К. Кановського, О. Лешковського, Г. Львовського<sup>19</sup>.

А. Трохименко у статті «Музична освіта у братських школах як передумова національно-культурного відродження України XVII століття» окреслює дві тенденції музичного виховання у братських школах того часу, що викристалізувалися у процесі православно-унійного протистояння і відобразилися на стилістиці музичного оформлення богослужінь: «Ті церковні осередки, де раніше було прийнято унію, продовжували започатковану у Львові та Вільнюсі адаптацію латинських концертів; у нових же православних школах на чолі з Києво-братською школою під егідою козацтва починає визначатись інший напрям розвитку партесного співу – синтезування «музикії» з імпровізаційним гуртовим співом, що склався в козацько-селянському середовищі»<sup>20</sup>.

Також дослідниця вказує на різний рівень викладання у братських школах того часу, але відзначає незмінно важливу роль у навчальному процесі музичної освіти, що сприяло піднесенню рівня як церковного, так і позацерковного хорового співу. Церковний спів був щоденною практикою братчиків, адже вони брали активну участь у богослужіннях. Хоровий спів також супроводжував відзначення різноманітних урочистостей та святкувань, організованих братством. Треба зазначити, що навчання у братських школах (а згодом і в академіях) було доступним для вихідців із різних верств суспільства.

Важливою заувагою авторки статті є згадка про елементи диригентсько-хорової підготовки в структурі музичного виховання братських шкіл: «Навчання відбувалося на регентсько-хоровій основі, коли під час читання нот учні мали супроводжувати спів виразними диригентськими жестами, керувати тембром голосу, узгоджуючи його з характером словесного тексту»<sup>21</sup>. Прикметно, що і в цей період зберігається методика навчання співу з голосу вчителя, поголосники слугували релятивною основою для інтонування, а гармонічна структура співзвуч засвоювалася на слух.

Варто сказати, що зі зростанням ролі міст як культурних центрів ренесансної Європи змінювалася і соціальний статус митця-

---

<sup>19</sup> Корнішева Т. Розвиток традицій хорового диригування в Україні. *Вісник МСУ. Мистецтвознавство*. 2013. Т. 16. № 1. С. 28.

<sup>20</sup> Трохименко А. Музична освіта у братських школах як передумова національно-культурного відродження України XVII століття. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць*. Київ, 2011. Вип. 11 (16). С. 275–276.

<sup>21</sup> Ibid. С. 277.

професіонала, «який ставав світською вільнонайманою особою: співаком, регентом, дяком, вчителем, редактором чи автором церковних напівів, магістратським трубочем, церковним музикою тощо»<sup>22</sup>.

Про відокремлення посади регента (керівника церковного хору) як окремої оплачуваної одиниці свідчить посилання у статті І. Кузьмінського «Спів у Львівській Богоявленській церкві (від витоків до кінця XVIII століття)» на Книгу видатків Богоявленського братства від 1741 до 1787 року. Автор статті зазначає, що «регент отримував платню за спів на хорах, на Службі Божій, на похоронах, на жалобних месгах та на процесіях. Про осіб регентів не збереглося жодних відомостей, крім одного випадку, коли регента заміняв якийсь студент Єзерський»<sup>23</sup>. Ця ремарка для нас важлива, адже свідчить про належний рівень диригентсько-хорової підготовки студентів, який давав змогу їм за потреби виконувати обов'язки регента. Київські джерела, досліджені І. Кузьмінським, доносять до нас імена двох регентів, вчителів партесного співу часів Петра Могили – Єлисея Ільковського та Йосипа Загвойського<sup>24</sup>.

Згадане вище протистояння двох шкіл музики (православної та унійної) через вільну міграцію музикантів з однієї конфесії в іншу протягом XVII ст. переросло у їх взаємодію. Як наголошує О. Цалай-Якименко, в Україні «починає формуватися феномен загальнонаціональної музичної культури, яка об'єднала, згладила і вийшла поза межі їх [шкіл] вузьких конфесійних протиріч та одержала у сучасників найменування київської – тобто загальноукраїнської»<sup>25</sup>. У своєму дисертаційному дослідженні О. Цалай-Якименко називає процеси, які відбувалися в українській музиці XVII ст., справжньою культурною революцією: «Доказ цього – переклад на лінійну систему нотації та розквіт традиційного жанру монодії (ірмолоні напиви), а також

---

<sup>22</sup> Цалай-Якименко О. С., Ясиновський Ю. П. Музичне мистецтво давнього Острога. *Острозька давнина*. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. Вип. 1. С. 74.

<sup>23</sup> Кузьмінський І. Спів у Львівській Богоявленській церкві (від витоків до кінця XVIII століття). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 121. С. 105.

<sup>24</sup> Кузьмінський І. Реформа церковного співу митрополита Петра Могили у Києві. *Українська музика*. 2018. № 2 (28). С. 7.

<sup>25</sup> Цалай-Якименко О. Взаємодія «схід–захід» і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні. *Берестейська унія і українська культура XVII століття*. Львів, 1996. С. 83.



одночасне опанування нового виду творчості – партесного багатоголосся»<sup>26</sup>.

Цікаву інформацію щодо системи музичної освіти у одному із найвизначніших центрів української культури – Києво-Могилянському колегіумі (а згодом – Києво-Могилянській академії) висвітлює І. Бермес у статті «Хорове мистецтво XVII–XVIII ст.: засади функціонування». Дослідниця пише, що «суттю навчальної програми було вивчення київського знаменного розспіву й опанування теорії партесного співу»<sup>27</sup>. Систематичне плекання хорового співу в межах навчальних хорів, що формувалися на кожному курсі, давало змогу сформувати кілька високохудожніх хорових колективів, які діяли на постійній чи тимчасовій основі. Проте музична освіта не обмежувалася хоровим співом: учні навчалися теорії музики, читанню нот з листа, гри на музичних інструментах, основам диригування та композиції, тож не дивно, що «вельми часто студенти брали участь у парафіяльних хорах, інколи навіть керували ними»<sup>28</sup>. А найкращі учні академії отримували звання «придворного уставника», який поєднував функції диригента, вчителя співу та заспівувача в хорі<sup>29</sup>. Відомими випускниками академії були Г. Сковорода, М. Березовський, А. Ведель. Зважаючи на поважну роль в українській музичній культурі згаданих осіб, визначасмо Києво-Могилянську академію одним із основних освітніх центрів на території України, що давали якісну диригентсько-хорову підготовку.

О. Цалай-Якименко припускала, що найвидатніший творець партесних концертів і знаний теоретик музики М. Дилецький, автор «Граматики музикальної», також був пов'язаний із Києво-Могилянською академією, якийсь час викладав у ній, а найвідоміший твір композитора Воскресенський канон виконувався 1794 р. на відкритті Богоявленської церкви при Академії<sup>30</sup>. Дослідниця стверджує, що М. Дилецький заклав основи професіоналізації й одночасно демократизації барокової партесної творчості, «підсумувавши хорову практику акапельного

---

<sup>26</sup> Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст.: київське пініє, київська нота, київська граMATика: автореферат дис. ... доктора мист.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. С. 24.

<sup>27</sup> Бермес І. Хорове мистецтво XVII–XVIII ст.: засади функціонування (на прикладі Києво-Могилянської академії). *Молодь і ринок*. 2011. № 9 (80). С. 83.

<sup>28</sup> *Ibid.* С. 84.

<sup>29</sup> Бакай С. Музично-педагогічні ідеї та просвітницька діяльність Г. С. Сковороди на Слобожанщині: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / ХДПУ ім. Г. Сковороди. Харків, 2004. С. 11.

<sup>30</sup> Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст.: київське пініє, київська нота, київська граMATика: автореф. дис. ... доктора мист. 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. С. 37.

співу за попередні три чверті століття, він вперше сформулював академічні норми творення складних імітаційних, концертних форм партесного стилю»<sup>31</sup>. Важливо нагадати, що М. Дилецький закінчив Віленську єзуїтську академію, працював регентом церковного хору і вчителем співу в Києві, Вільно, Смоленську і Москві, був загально-визнаним теоретиком і практиком хорової справи. Я. Колесса звертає увагу, що у широковідомій «Граматичі музикальній» М. Дилецького містяться вказівки стосовно методики хорового диригування: «Привертають увагу визначення деяких прийомів диригування, зокрема: відповідність двох рухів руки цілій ноті, одного – половинній та іншій»<sup>32</sup>.

Неможливо оминати увагою ще один навчальний осередок, який відіграв велику роль у музичному вихованні яскравих представників «золотої доби» української музики – М. Березовського та Д. Бортнянського. Йдеться про Глухівську музичну школу, яка пів століття навчала співу, гри на музичних інструментах (а деякий час навіть хореографії) здібних до музики українських хлопчаків. «Майже за 50 років діяльності школи в ній були навчені більше 300 хористів для придворної співацької капели»<sup>33</sup>, – пише О. Заїка. Глухівська школа справді прицільно готувала музикантів для обслуговування царського двору, але далеко не всі її учні потрапляли до Петербурга, застосовуючи згодом свої знання і вміння на рідній землі. Інші ж, потрапивши до столиці Російської держави, в тій чи іншій мірі реалізовували свої співацькі, композиторські та диригентські можливості. Як справедливо наголошує І. Бермес, «вихованці Глухівської музичної школи як носії вокально-хорової майстерності поширювали в Росії традиції українського хорового виконавства та практики роботи з хором, найважливіше – українську пісенну культуру з усіма притаманними їй ментальними ознаками»<sup>34</sup>.

Та не тільки з Глухова Росія черпала мистецькі кадри: Київ, Харків та інші музичні центри України готували їх для імперських потреб.

---

<sup>31</sup> Цалай-Якименко О. Взаємодія «схід–захід» і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні. *Берестейська унія і українська культура XVII століття*. Львів, 1996. С. 83.

<sup>32</sup> Колесса Я. Становлення диригентського виконавства в наддніпрянській Україні (друга половина XIX – 20-ті роки XX ст.) як передумова виникнення національної диригентської школи. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 13–14.

<sup>33</sup> Заїка О. Глухівська співацька школа та роль гетьмана Данила Апостола у її заснуванні. *Сіверщина в історії України*. 2015. Вип. 8. С. 258.

<sup>34</sup> Бермес І. Глухівська співоча школа як підґрунтя вітчизняної професійної вокально-хорової освіти у XVIII ст. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 58.

Тож не дивно, що найвидатніші диригенти, які різний час працювали у Росії XVIII ст. (А. Річинський, М. Полторацький, М. Березовський, А. Ведель, Д. Бортнянський), були українцями.

Таким чином, у XVII–XVIII ст. на українських землях діяла розгалужена мережа навчальних закладів, в яких важливе значення відводилося музичній освіті. Головними осередками навчання хорового співу та гри на музичних інструментах стали братські школи, колегіуми, академії. Певний час важливу роль у співацько-хоровій підготовці молоді відіграла Глухівська музична школа. Найбільш здібні учні згаданих навчальних закладів згодом самі ставали керівниками музичних колективів та композиторами. В цей час завершується посадове розмежування функцій музиканта (регента, співака, інструменталіста), що має важливе значення для їх фахового зростання.

### **3. Становлення українських національних музичних шкіл та їх вплив на розвиток хорового диригування у XIX ст.**

Темі розвитку української національної музичної культури XIX ст. присвятили свої розвідки Л. Кияновська, С. Грица, М. Загайкевич, О. Михайличенко, М. Черепанин, О. Валіхновська, Я. Горак, Ж. Зваричук, Є. Бондар, Н. Костюк, О. Солонець та ін. У багатьох із них висвітлюється діяльність видатних діячів української хорової культури того часу, побіжно торкаючись і питання їх диригентської освіти.

Диригентсько-хорове виконавство на українських землях XIX ст. розвивалося завдяки діяльності знакових осіб в історії української музичної культури, які своїм талантом та надзвичайними зусиллями змогли zorganizувати в розділеній сусідніми державами Україні осередки, що стали підґрунтям для розвитку українських національних музичних шкіл.

Про один із таких українських хорових центрів пише Ж. Зваричук у статті «Роль і значення Перемишльського хорового осередку в розвитку духовної культури Галичини XIX століття». Завдячуючи ентузіазму єпископа І. Снігурського, у Перемишлі формується мистецький колектив, основу репертуару якого склали високохудожні хорові твори українських композиторів XVIII ст., передусім Д. Бортнянського, чия творчість у Східній Галичині сприйнялася на довгі роки як еталон художнього звучання, адже «хорові концерти містили надзвичайно цінну, національно значущу інформацію для мистецького поступу, апелювали до створення нових виконавських сил та радикального перегляду побутуючих традицій»<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Зваричук Ж. Роль і значення Перемишльського хорового осередку в розвитку духовної культури Галичини XIX століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 15–16. С. 77.

Завдяки майстерному опануванню новою стилістикою хорових творів з яскравою образно-драматургічною характеристикою, у 1830–1834 рр. хор при Перемишльському кафедральному соборі став широко відомим у краї мистецьким колективом. А вже через кілька десятиліть перемишльський хоролий осередок (який не обмежується діяльністю М. Вербицького та І. Лаврівського) передовою галицькою спільнотою «осмислювався як «школа» завдяки тому, що в Галичині була сприйнята ідея розвитку хорової культури як національного феномену в контексті доволі жорстких суспільних обставин»<sup>36</sup>. Послідовники хорового руху, інспірованого діяльністю перемишльського осередку, поширювали мистецькі ідеї «школи» в Галичині, Буковині, на Закарпатті. Як слушно стверджує Ж. Зваричук, «хор Перемишльської катедри створив той ідеал, який підтримувався й культивувався упродовж століття і впливи якого простежуються в сьогоденній виконавській практиці Галичини»<sup>37</sup>.

Л. Кияновська у статті «Перемиська школа» як культурологічний феномен» наголошує на широкому європейській контексті діяльності «школи» та її особливій ролі в історії української культури загалом<sup>38</sup>. Дослідниця вважає, що значення діяльності цього західноукраїнського осередку музичної освіти та культури недооцінено, тому якщо проаналізувати діяльність і творчу спадщину всіх представників «перемиської школи» в широкому «культурологічному, соціально-історичному ракурсі, у порівнянні з аналогічними процесами в інших національних школах, а насамперед – в східноукраїнському середовищі, то її роль у становленні і розвитку української духовності буде мислитись не однозначно і не обмежено, а посяде гідне місце в українській мистецькій історіографії»<sup>39</sup>.

Ціла плеяда діячів «перемиської школи» та їх послідовників (А. Вахнянина, П. Бажанського, В. Матюка, М. Копка, С. Воробкевича, Й. Кишакевича, К. Матезонського) склали основу наступного розвитку аматорського та професійного музикування регіону, забезпечивши активний хоролий рух кінця ХІХ – поч. ХХ ст. відповідними диригентськими та композиторськими кадрами.

У підросійській Україні становлення української національної музичної школи пов'язане з іменем М. Лисенка. У статті «Культурний

---

<sup>36</sup> Зваричук Ж. Роль і значення Перемишльського хорового осередку в розвитку духовної культури Галичини ХІХ століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 15–16. С. 77.

<sup>37</sup> *Ibid.* С. 73.

<sup>38</sup> Кияновська Л. «Перемиська школа» як культурологічний феномен. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2007. Вип. 7. С. 66.

<sup>39</sup> *Ibid.* С. 71.

універсум диригентської діяльності М. В. Лисенка» А. Мартинюк наголошує, що в особі мистця втілено історико-культурний феномен духовного розвитку українців, тому його діяльність не можна розглядати тільки з мистецтвознавчих позицій<sup>40</sup>. Отримавши ґрунтовну музичну освіту у Лейпцигській консерваторії як композитор і піаніст, завдяки універсальній системі музичної підготовки та власній наполегливості, М. Лисенко зумів стати високопрофесійним диригентом. А. Мартинюк пише: «Хор розглядався ним не тільки як найдосконаліший музичний інструмент, але й надзвичайно важливий і дієвий засіб згуртування, виховання, єдності»<sup>41</sup>. У цій цитаті виражена суть культурницької діяльності М. Лисенка, його прагнення через музику, співане слово (а часто це слово Т. Шевченка), залучення до колективної творчості будити приспане національне самоусвідомлення українців, долати недоліки національного характеру, єднатися і міцніти як народ.

Позаяк М. Лисенко диригентській діяльності приділяв багато уваги на протязі життя, працювати йому доводилося із різними виконавськими складами. Зважаючи на переважаюче культивування на той час у різних навчальних закладах чоловічого хорового співу, М. Лисенко мав сприятливіші умови для формування чоловічої хорової капели. А для комплектації мішаного хору мистцю доводилося користати з творчих сил українського музично-драматичного театру, з яким М. Лисенко тісно співпрацював<sup>42</sup>.

Важливу роль у диригентсько-хоровій діяльності М. Лисенка відіграли здійснені ним з мішаним (1893) та чоловічим (1897, 1899, 1902) хорами творчі мандрівки Україною. Склад цих хорів А. Мартинюк описує так: «Ядро колективу становили учні духовної семінарії, студенти університету, співаки і актори українських драматичних труп, хористи-професіонали з церковних хорів, обдаровані аматори з різних верств народу»<sup>43</sup>. Кількісно виконавські колективи складали 40–60 чоловік. Виконуючи і пропагуючи українську пісню, хорові капели на чолі з М. Лисенком утверджували її мистецьку вартість, сприяли утвердженню української музики на професійній сцені, що на той час було революційним явищем. Не дивно, що саме у виконавській інтерпретації народних пісень найбільше виявлявся диригентський талант маестро.

---

<sup>40</sup> Мартинюк А. Культурний універсум диригентської діяльності М. В. Лисенка. *Хорове мистецтво України та його подвижники: збірник матеріалів Першої міжнародної науково-практичної конференції*. Дрогобич, 2011. С. 197.

<sup>41</sup> Ibid. С. 198.

<sup>42</sup> Ibid. С. 199.

<sup>43</sup> Ibid.

Взагалі стиль керування хоровим колективом М. Лисенка позначений його освітою піаніста: композитор зазвичай сідав за інструмент, а хористи розташовувались довкола. А. Мартинюк порівнює такий стиль диригування з практикою керування виконавцями часів Й.-С. Баха, адже «не тільки під час репетицій, а й інколи на концертах М. В. Лисенко супроводжував спів хору і солістів власною грою»<sup>44</sup>. Техніку диригування М. Лисенка автор статті визначає як високо-професійну, «якій були притаманні такі риси, як графічна ясність диригентських схем, точне відтворення метро-ритмічної структури та динаміки твору, прагнення виявити різноманітними диригентськими засобами зміст художніх образів твору, майстерне втілення окремих елементів вокально-хорового звучання»<sup>45</sup>. Важливу роль у диригуванні композитора відігравала міміка, сприяючи втіленню у музиці різних емоційних відтінків. Манера диригування М. Лисенка поєднувала стриману емоційність, елегантність та естетичність.

Зважаючи на значення диригентсько-хорової діяльності композитора для розвитку української музичної культури, можемо говорити про школу М. Лисенка, якою були його хорові колективи. Їх учасники не тільки опановували ази хорового мистецтва, здобували необхідну культуру співу, а й засвоювали принципи диригування видатного митця, виразні елементи мануальної техніки, виконавську манеру. А головне – гуртувалися заради справи піднесення національного мистецтва, вчилися спільними зусиллями творити прекрасне. Як пише Я. Колесса у статті «Становлення диригентського виконавства в надніпрянській Україні (друга половина XIX – 20-ті роки XX ст.) як передумова виникнення національної диригентської школи», саме в цій школі «здобували початки музичної освіти і диригентського виконавства такі визначні діячі української культури, як Петро Демуцький, Кирило Стеценко, Яків Яциневич та багато інших, які перейняли від свого вчителя любов до прекрасного, мистецький запал, бажання донести до широкої громадськості найцінніші скарби народної творчості»<sup>46</sup>.

Отже, у XIX ст. на різних теренах України, розділеної сусідніми державами, розвивалися наперекір обставинам національні хорові школи: «перемиська школа» у Східній Галичині та «лисенківська

---

<sup>44</sup> Мартинюк А. Культурний універсум диригентської діяльності М. В. Лисенка. *Хорове мистецтво України та його подвижники: збірник матеріалів Першої міжнародної науково-практичної конференції*. Дрогобич, 2011. С. 200.

<sup>45</sup> Ibid. С. 201.

<sup>46</sup> Колесса Я. Становлення диригентського виконавства в надніпрянській Україні (друга половина XIX – 20-ті роки XX ст.) як передумова виникнення національної диригентської школи. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 21.

школа» на Наддніпрянщині, кожна з яких, попри суттєві відмінності у культивованому репертуарі та творчих засадах, працювала на відродження української музичної культури та сприяла професіоналізації українського хорового мистецтва. Згадані мистецькі школи стали кузнями для нових майстрів диригентської справи, кожна з них мала своїх послідовників, а посилення творчих зв'язків між обома частинами України наприкінці XIX ст. сприяло взаємообміну музичним досвідом та зближенню культурних парадигм. Таким чином, можемо говорити про створення у XIX ст. передумов для формування української національної диригентсько-хорової школи, єдиної в опорі на здобутки української музичної спадщини, але різної у своїх регіональних проявах.

#### **4. Формування і розвиток регіональних диригентських шкіл в Україні (XX – поч. XXI ст.)**

Розвитку диригентської освіти в Україні новітньої доби присвячені праці низки науковців, які старалися висвітлити різні аспекти диригентсько-хорової підготовки фахівців (Т. Смирнова, Д. Бондаренко, А. Мірошникова, А. Растригіна, І. Куфлюк, Н. Кушлик, М. Камінська, О. Леснік, Л. Лялюк, І. Цюряк, С. Світайло, Л. Остапенко, Л. Теряєва, Л. Ярошевська, Н. Тарарак, Л. Бірюкова, О. Кузнецова, Н. Селезнева, І. Шинтяпіна, Г. Сікора та багато ін.); розкрити особливості діяльності видатних українських диригентів та мистецьких колективів (В. Чучман, Г. Карась, О. Драгомирецька, А. Мартинюк, Ю. Баранецька, А. Савка, О. Бенч, І. Цмур, В. Рожок, Л. Сенченко, В. Лабунець, С. Дацюк, В. Прохазка та ін.); визначити специфіку регіонального розвитку диригентсько-хорового виконавства (А. Мартинюк, М. Ферендович, І. Бермес, Ю. Серганюк, І. Задорожний, Л. Мороз, Ж. Зваричук, І. Шатова, О. Солонець, Т. Стан та ін.); проаналізувати тенденції фестивально-конкурсного руху у сфері хорової культури та соціокультурне значення диригентської діяльності (Ю. Пучко-Колесник, А. Лашенко, І. Бермес, П. Ковалик, О. Бенч, Х. Флейчук, Н. Синкевич, Ю. Москвічова, Л. Мечак та ін.) тощо.

Найбільш комплексно питання формування диригентських шкіл в Україні розглядається у працях А. Мартинюка. Традиційно асоціюючи дефініцію «диригентсько-хорова школа» з інституціями освіти і виховання, А. Мартинюк вбачає функціональне призначення української диригентсько-хорової школи в диспонуванні п'яти функцій: пізнавальної, комунікативної, гедоністичної, творчо-діяльнісної та дидактичної<sup>47</sup>. Реалізація цих функцій могла забезпечуватися тільки у тих

---

<sup>47</sup> Мартинюк А. Українська диригентсько-хорова школа сучасності: джерелознавчі студії. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2020. № 1 (68). С. 163.

культурно-освітніх центрах, де активно здійснювалася концертна діяльність, працювали філармонії, оперні та драматичні театри, спеціалізовані мистецькі навчальні заклади.

У своїй дисертації «Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття» А. Мартинюк аналізує здобутки чотирьох основних шкіл: львівської, одеської, київської та харківської, кожна з яких «подана в культурознавчому та історико-педагогічному аспектах, де враховуються суто специфічні регіональні традиції від витоків, естетичних установок, звукового еталону епохи, комплексу педагогічних принципів»<sup>48</sup>. Попри врахування регіональних особливостей, кожна зі шкіл розглядається у загальноукраїнському контексті, виражаючи єдність у різноманітті (підходів, пріоритетів, специфіки історичного розвитку). Особливо наголошується значення львівської диригентської школи як визначного явища в українській та європейській культурі.

Визначна роль у формуванні львівської диригентської школи належить М. Колесі – видатному диригентові, композиторові, педагогові. Фах диригента М. Колеса здобував у багатьох вчителів, зокрема у П. Росіневич-Щуровської, яка свого часу асистувала О. Кошицю. Саме її методику М. Колеса взяв згодом за основу для своєї теоретичної частини «Диригентського poradnika»<sup>49</sup>. Та все ж визначальними для становлення мистця як диригента стали представники чеської диригентської культури М. Долежіль, О. Острічил, П. Дедечек (у той час М. Колеса навчався у Празі). Диригентська майстерність М. Колеси «захоплювала благородством манери, стриманістю і темпераментом, вражала естетичністю, чіткістю і виразністю рухів, високопрофесійною інтерпретацією»<sup>50</sup> його учнів та шанувальників.

Після повернення до Львова (1931) мистець поєднував педагогічну, виконавську та композиторську діяльність. За своє довге і плідне життя М. Колеса керував різними хоровими колективами («Станіславський Боян», «Львівський Боян», «Стрийський Боян», «Студіо-хор»,

---

<sup>48</sup> Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. С. 15.

<sup>49</sup> Самотос-Баерле Н. Творчий шлях Миколи Колеси в контексті міжвоєнної доби (за «Спогадами» Миколи Колеси). URL: [https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna\\_Kolessiv\\_Samotos\\_N\\_Tvorchij\\_shlyakh\\_2013.pdf](https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna_Kolessiv_Samotos_N_Tvorchij_shlyakh_2013.pdf) (дата звернення: 12.10.2021).

<sup>50</sup> Задорожний І. Львівська диригентська школа та її фундатор Микола Філаретович Колеса. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 79.



станіславська «Думка», «Бандурист», «Трембіта»), був диригентом симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії, диригентом Львівського театру опери і балету, викладав у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, згодом – Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (у 1956–1965 роках був її ректором, пізніше – завідувачем кафедри диригування)<sup>51</sup>.

М. Колесса виховав цілу плеяду учнів, які своєю творчою діяльністю довели життєздатність і високу фаховість Львівської диригентської школи. Серед найбільш відомих її представників – С. Турчак, І. Гамкало, І. Левинець, Я. Скібінський, Т. Микитка, Ю. Луців, Є. Вахняк, Р. Дорожівський, Б. Антків, І. Небожинський, І. Юзюк, А. Кушніренко, В. Василевич та ін.

Методи навчання у класі диригування М. Колесси проаналізовано у статті І. Бермес «Педагогічні методи Миколи Колесси (на основі спогадів і інтерв'ювання учнів та колег маестро)». Дослідниця наголошує, що видатний диригент сприймав процес навчання в єдності двох складових: як «творення людини» (В. Сухомлинський) і виховання музиканта-професіонала високого рівня»<sup>52</sup>. А. Мартинюк у статті «Диригентська школа М. Колесси як феномен української музичної культури ХХ століття» також високо оцінює педагогічну майстерність митця, він пише: «Роботу професора в класі диригування відзначає виняткова організованість та дисциплінованість, глибина і ясність викладу навчального матеріалу, прагнення активізувати творчу думку студента, дивовижне вміння правильно оцінити, а згодом і розвинути обдарування учнів»<sup>53</sup>. Наслідком педагогічної праці М. Колесси став перший в Україні підручник «Основи техніки диригування» (1960), який кілька разів перевидавався (1973, 1981) і досі використовується в навчальних закладах музичного спрямування як методичний посібник.

Діяльність київської диригентсько-хорової школи розглядає Н. Синкевич у статті «Київська хорова школа: етапи становлення та розвитку». Поштовх до фахового розвитку столичної школи дав М. Лисенко, зініціювавши відкриття 1904 р. Музично-драматичної школи. Н. Синкевич пише: «З перших днів роботи школи було укомплектовано висококваліфікований викладацький склад (М. Лисенко,

---

<sup>51</sup> Задорожний І. Львівська диригентська школа та її фундатор Микола Філаретович Колесса. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 78–79.

<sup>52</sup> Бермес І. Педагогічні методи Миколи Колесси (на основі спогадів і інтерв'ювання учнів та колег маестро). *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 68.

<sup>53</sup> Мартинюк А. Диригентська школа М. Колесси як феномен української музичної культури ХХ століття. *Педагогічна освіта: теорія і практика: зб. наук. праць*. Кам'янець-Подільський, 2017. Вип. 22. Част. 2. С. 72.

Г. Любомирський, Б. Яворський, О. Кошиць)... Із самого початку тут готували диригентів хорових капел, хормейстерів оперних хорів, керівників аматорських хорових колективів»<sup>54</sup>. Авторка наголошує, що школа першою (у порівнянні з російською та західноєвропейською тогочасною організацією спеціальної музичної освіти) стала на шлях академічно-професійного навчання хорового диригента. Серед відомих митців, які навчалися у школі М. Лисенка, зустрічаємо імена К. Стеценка, Л. Ревуцького, П. Козицького, М. Вериківського, В. Верховинця, Г. Верьовки та ін.

У статті Г. Карась «Олександр Кошиць та Нестор Городовенко: мистецько-виконавські паралелі» дослідниця робить спробу порівняти творчу діяльність визначних митців, які заклали основи київської школи хорового виконавства. Аналізуючи творчий шлях корифеїв хорової музики, Г. Карась приходиться до висновку, що, попри всі відмінності, «виконавсько-диригентська естетика майстрів є схожою: диригент і хор являли собою єдине нерозривне ціле, через що досягалась висока художність і тонкі відтінки виконання; глибокі знання, справжнє чуття й розуміння духу української пісні, правдиве виявлення її сутності допомогло обом диригентам стати правдивими, проникливими (а О. Кошицю – неперевершеним) її інтерпретаторами»<sup>55</sup>.

Визначальну роль у становленні київської диригентсько-хорової школи відіграла діяльність кафедри хорового диригування Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського (згодом – Національної музичної академії України ім. П. Чайковського). А. Мартинюк пише: «Багаторічна історія кафедри хорового диригування свідчить про спрямованість її роботи на розвиток передових ідей диригентсько-хорової освіти, вірність ідеалам самобутності національної хорової культури та її причетності до світового музичного процесу»<sup>56</sup>. Фундаторами київської диригентсько-хорової школи вважаються О. Кошиць, Г. Верьовка, В. Верховинець, М. Вериківський, Н. Городовенко, О. Мінківський, Е. Скрипчинська. Серед послідовників названих маестро – такі видатні постаті, як П. Муравський, М. Кречко, А. Лашенко, Л. Венедиктов, Є. Савчук, О. Тимошенко, М. Берденников,

---

<sup>54</sup> Синкевич Н. Київська хорова школа: етапи становлення та розвитку. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 15–16. С. 235.

<sup>55</sup> Карась Г. Олександр Кошиць та Нестор Городовенко: мистецько-виконавські паралелі. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2008. Вип. 12–13. С. 104.

<sup>56</sup> Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. С. 16.

І. Шилова, В. Чуба та ін. Музикознавець відзначає, що «саме творчі здобутки київської диригентсько-хорової школи наприкінці ХХ ст. найбільшою мірою сприяли міжнародному визнанню сучасної української хорової культури»<sup>57</sup>, і це природно, адже саме столичні виконавські колективи найбільш плідно репрезентують українське хорове мистецтво перед іноземними гостями в Україні та перед іноземною публікою за кордоном, гідно продовжуючи закладені століття тому хорові традиції Української республіканської капели під орудою О. Кошиця.

Формування одеської диригентсько-хорової школи тісно пов'язане із творчою діяльністю К. Пігрова, визначного майстра хорової справи, послідовника традицій петербурзької Придворної капели, в регентських класах якої він навчався. Саме завдяки організаційним зусиллям К. Пігрова у Одеській консерваторії була утворена кафедра хорового диригування, яку він очолював до кінця свого життя. К. Пігров був новатором у теорії хорового мистецтва, він опублікував низку педагогічних праць (зокрема навчальний посібник «Керування хором»), які і досі не втратили своєї актуальності. Основні принципи методики роботи з хором колективом К. Пігрова висвітлила Л. Ярошевська у вже згаданій дисертації<sup>58</sup>.

Одеська хорова школа як культурно-історичний феномен досліджується у дисертації І. Шатової «Стильові основи Одеської хорової школи». Дослідниця звертає увагу на поєднання у творчості К. Пігрова двох сфер – духовної і світської, тому розроблені ним методи, закладені в основу формування Одеської диригентсько-хорової школи, поєднують традиції церковного і світського співу. Необхідним і головним критерієм хорового звучання маестро вважав чистоту строю, а необхідною умовою виховання диригента хору – участь у «високо-професійному хорі зі всіма специфічними принципами кваліфікованої художньої одиниці, тобто хор повинен мати відмінний стрій, бездоганний ансамбль, хорошу дикцію і тонке, емоційне, хвилююче нюансування»<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. С. 17.

<sup>58</sup> Ярошевська Л. Методика диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики на основі традицій Одеської хорової школи.: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова. Київ, 2017. 195 с.

<sup>59</sup> Шатова І. Стильові основи Одеської хорової школи : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. С. 7.

Якщо методика К. Пігрова була зосереджена на розвитку вокально-ансамблевої природи хорового співу, то методика ще одного представника одеської диригентсько-хорової школи Д. Загребського була спрямована на розвиток виразових можливостей диригентського апарату, майстерність виконавської інтерпретації. Серед найвизначніших представників одеської хорової школи – А. Авдієвський, В. Іконник, С. Дорогий, А. Мархлевський, П. Горохов, В. Газінський, В. Шип, Г. Ліознов та ін. У підтвердження універсальності засадничих принципів хорового мистецтва К. Пігрова для їх практичного використання І. Шатова наголошує на пріоритетній ролі А. Авдієвського в застосуванні і розвитку методики К. Пігрова в діяльності народного хору та В. Іконника, чия творчість сприяла виникненню і подальшому розповсюдженню камерного хорового виконання в Україні<sup>60</sup>. Традиції одеської хорової школи гідно продовжують сучасні виконавські, педагогічні та наукові кадри південного регіону нашої держави.

Розвиток харківської диригентсько-хорової школи зумовлений її розташуванням у регіоні, який зазнає істотних впливів як із Заходу, так і зі Сходу. Як пише В. Соловійов у статті «Дослідження української диригентсько-хорової педагогіки як фактор виховання національно-патріотичної свідомості у майбутніх вчителів музичного мистецтва», народженню системи вищої диригентсько-хорової освіти в Харкові (кафедр хорового диригування в музично-драматичному інституті (1928), консерваторії (1945), інституті культури (1961)) сприяла організаційна діяльність О. Перунова, талановитого учня П. Козицького<sup>61</sup>. Значним досягненням О. Перунова автор вважає створення належного науково-методичного забезпечення для диригентсько-хорової освіти студентів, зокрема, навчальних посібників і хрестоматій. Видана ще 1963 р. «Хрестоматія з читання хорових партитур» О. Перунова і досі є затребуваним підручником у музичних навчальних закладах. Дієвість педагогічних методів О. Перунова доведена професійними успіхами його учнів, найбільш знаним із яких є народний артист України В. Палкін.

Н. Белік-Золотарьова у статті «Майстри харківської диригентсько-хорової школи» засновниками школи називає, окрім Олександра

---

<sup>60</sup> Шатова І. Сильові основи Одеської хорової школи : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. С. 9.

<sup>61</sup> Соловійов В. Дослідження української диригентсько-хорової педагогіки як фактор виховання національно-патріотичної свідомості у майбутніх вчителів музичного мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2019. Вип. 2 (20). С. 130.

Перунова, Костянтина Греченка та Зіновія Заграничного<sup>62</sup>. Ці визначні диригенти-практики відіграли велику роль у підвищенні хорової культури регіону, поєднували виконавську діяльність із педагогічною, у різний час були завідувачами кафедри хорового диригування, керували студентським хором. Зусиллями названих митців на початку 50-х рр. ХХ ст. були закладені підвалини харківської диригентсько-хорової школи, до яскравих представників якої належать З. Яковлева, Ю. Кулик, О. Коломієць, А. Мірошникова, О. Петросян, С. Прокопов та ін.

На сьогоднішній день у Харкові діють два мистецькі вузи (Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського та Харківська державна академія культури), кожен з яких за допомогою відповідних кафедр є кузницею послідовників визначних корифеїв харківської диригентсько-хорової школи. Як слушно пише А. Мартинюк, «здобутки Академії культури з теорії хорознавства та методології, Інституту мистецтв з теорії хорового виконавства можна розглядати як два взаємодоповнюючі, а не протилежні напрями єдиної харківської хорової школи»<sup>63</sup> [44, 16].

Цікаву і логічну тенденцію у діяльності регіональних диригентсько-хорових шкіл висловив випускник Харківського національного університету мистецтв, донедавна ректор Київської консерваторії В. Рожок у своїй книзі «Музика і сучасність»: «Якщо донедавна ми чітко розмежовували системи функціонування київської, харківської, львівської та одеської хорових шкіл, що мали свої яскраво виражені педагогічні принципи, форми методичної роботи, визначних лідерів, як Г. Верьовка і П. Муравський у Києві, К. Пігров і Д. Загорецький в Одесі, З. Заграничний і В. Палкін у Харкові, М. Колесса і Є. Вахняк у Львові, то нині йдеться все більше про інтегральні процеси в підготовці і вихованні професійних хорових диригентів»<sup>64</sup>. Кожна зі шкіл зробила свій внесок у розбудову загальноукраїнської системи диригентсько-хорової освіти, творчо переймаючи здобутки інших. Важливу роль в інтеграційних процесах відіграє концертна діяльність, конкурсно-фестивальний рух, заняття Літньої хорової академії, заснованої в останні роки Хоровим товариством ім. М. Леонтовича. Внутрішня міграція людей мистецтва, які завжди є більш мобільними, тільки

---

<sup>62</sup> Белік-Золотарьова Н. Майстри харківської диригентсько-хорової школи. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Київ, 2008. Вип. 1 (10). С. 117.

<sup>63</sup> Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. С. 16.

<sup>64</sup> Рожок В. І. *Музика і сучасність: монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори*. Київ, 2003. С. 44.

сприяла (і сприяє) взаємообміну творчими досягненнями між представниками різних диригентсько-хорових шкіл, розвитку українського хорового мистецтва в цілому. А зовнішня міграція дає можливість заявляти про здобутки української національної школи диригентсько-хорового мистецтва у світі.

Таким чином, можемо констатувати, що в середині ХХ ст. в Україні сформувалися чотири регіональні центри диригентсько-хорової освіти, кожен з яких на початок ХХІ ст. функціонує як професійна школа з відповідними традиціями, характерними особливостями та здобутками. Кожна зі шкіл має своїх засновників, яскравих представників та послідовників, відображає специфіку культурного розвитку краю. Водночас ці школи існують у процесі постійного взаємовпливу, разом складаючи єдиний організм – національну школу хорового диригування.

## **ВИСНОВКИ**

Отже, у працях українських музикознавців досить ґрунтовно простежується історія розвитку хорового мистецтва України, а попри це (у меншій мірі) – і історія хорового диригування. Зародження музичного професіоналізму на українських теренах науковці тісно пов'язують із діяльністю церковних осередків культури, тому становлення диригентського фаху також відбувалося у процесі практичної роботи із церковними хоровими колективами. Оскільки у давні часи можемо говорити тільки про елементи диригування як окремої функції музичного виконавства, вивчення його генези логічно пов'язане із висвітленням діяльності найбільших культурно-освітніх центрів, що заклали основи подальшого розвитку українського хорового мистецтва. У XVII–XVIII ст. серед українських майстрів хорового співу, які переважно поєднували функції провідних співаків, керівників хору та композиторів, зазвучали імена наших корифеїв М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та ін., які за волею історичних обставин певний час працювали в Росії, долучившись до розвитку і російської музичної культури. У ХІХ ст. шліфується хормейстерська майстерність керівників музичних колективів, які часто ще поєднують композиторську та виконавську діяльність, а на західних теренах – часто є священниками за фахом. Завдяки демократизму жанру хорової музики та тривалим її традиціям на українських землях, а також подвижницькій діяльності пасіонарних особистостей, які заклали в умовах колонізації України імперськими державами національно орієнтовані музичні школи, відбувається відродження української хорової музики, що переростає в потужний хоровий рух на межі ХІХ–ХХ століть. А у другій половині ХХ ст. в Україні формуються професійні диригентсько-хорові школи, які

відображають музичні традиції різних регіонів України: репрезентативна київська з міцними національними традиціями, закладеними школою М. Лисенка, та можливістю широкого представлення української хорової культури в Україні і за кордоном; зароджена під впливом європейської культури диригування та регіональних хорових традицій «перемишльської школи», з чітким національним вектором розвитку львівська школа, оперта на продуману методіку техніки диригування М. Колесси; зорієнтована на традиції Петербурзької співацької капели та її синтез з українською хоровою культурою одеська школа, підкріплена майстерною методикою роботи з хором К. Пігрова; харківська школа, яка в своїй діяльності шукає шляхи поєднання західних та східних культурно-історичних впливів і внесла свій вклад у розробку методики читання хорових партитур (О. Перунов) та іншої методичної літератури. Взаємодія та взаємодоповнення зазначених центрів музичної освіти і формує феномен української диригентсько-хорової школи.

### **АНОТАЦІЯ**

Хорова культура українців має давні традиції і тісно пов'язана з практикою хормейстерської роботи. Щоб розуміти специфіку розвитку хорового диригування на теренах України, треба простежити еволюцію вітчизняного хорового мистецтва, диригентської освіти. Проведене дослідження ґрунтується на огляді музикознавчих праць українських науковців кінця ХХ – поч. ХХІ ст., дотичних до питань історії розвитку хорового диригування в Україні. Охоплюється значний проміжок часу: ІХ – поч. ХХІ ст., глибина якого пов'язана із християнізацією Русі, вплив якої мав вирішальне значення на її подальший культурний поступ. Проводячи вектор наскрізного розвитку українського хорового мистецтва від витоків до наших днів, показується тяглість традицій хорового диригування в Україні, яке пройшло тривалий шлях еволюції. Коротко охарактеризовано діяльність регіональних мистецьких центрів, у яких розвиваються ознаки професійних диригентсько-хорових шкіл. Визнається, що сукупна діяльність регіональних шкіл формує і збагачує українську національну школу хорового диригування.

### **Література**

1. Бакай С. Музично-педагогічні ідеї та просвітницька діяльність Г. С. Сковороди на Слобожанщині : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / ХДПУ ім. Г. Сковороди. Харків, 2004. 19 с.
2. Бермес І. Глухівська співоча школа як підґрунтя вітчизняної професійної вокально-хорової освіти у ХVІІІ ст. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 53–58.

3. Бермес І. Педагогічні методи Миколи Колесси (на основі спогадів і інтерв'ювання учнів та колег маестро). *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 68–75. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.179651>
4. Бермес І. Хорове мистецтво XVII–XVIII ст.: засади функціонування (на прикладі Києво-Могилянської академії). *Молодь і ринок*. 2011. № 9 (80). С. 82–87.
4. Белік-Золотарьова Н. Майстри харківської диригентсько-хорової школи. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Київ, 2008. Вип. 1 (10). С. 117–122.
5. Бурбан М. Українські хори та диригенти. Дрогобич: Посвіт, 2007. 668 с.
6. Задорожний І. Львівська диригентська школа та її фундатор Микола Філаретович Колесса. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 76–82.
7. Заїка О. Глухівська співацька школа та роль гетьмана Данила Апостола у її заснуванні. *Сівєрщина в історії України*. 2015. Вип. 8. С. 256–259.
8. Зваричук Ж. Роль і значення Перемишльського хорового осередку в розвитку духовної культури Галичини XIX століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 15–16. С. 72–78.
9. Карась Г. Історія вокально-хорового виконавства: курс лекцій. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/3689.pdf> (дата звернення: 14.09.2021).
10. Карась Г. Олександр Кошиць та Нестор Городовенко: мистецько-виконавські паралелі. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2008. Вип. 12-13. С. 99–105.
11. Кияновська Л. «Перемиська школа» як культурологічний феномен. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2007. Вип. 7. С. 65–71.
12. Колесса Я. Становлення диригентського виконавства в наддніпрянській Україні (друга половина XIX – 20-ті роки XX ст.) як передумова виникнення національної диригентської школи. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 13–27.
13. Корнішева Т. Розвиток традицій хорового диригування в Україні. *Вісник МСУ. Мистецтвознавство*. 2013. Т. 16. № 1. С. 24–32.
14. Кузьмінський І. Реформа церковного співу митрополита Петра Могили у Києві. *Українська музика*. 2018. № 2 (28). С. 5–11.
15. Кузьмінський І., Капраль М. Спів у Львівській Богоявленській церкві (від витоків до кінця XVIII століття). *Науковий вісник*



*Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 121. С. 101–108.

16. Лемішка Н. Духовна хорова музика як вагомий компонент української національної культури. *Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 10 травня 2008 року*. Кременець-Тернопіль, 2008. С. 115–121.

17. Лисенко О. Формування системи давньоукраїнського професійного музичного виконавства. Духовна культура України: традиції та сучасність. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85. С. 81–107.

18. Мартинюк А. Диригентська школа М. Колесси як феномен української музичної культури ХХ століття. *Педагогічна освіта: теорія і практика: зб. наук. праць*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка; Інститут педагогіки НАПН України, 2017. Вип. 22. Част. 2. С. 69–73.

19. Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. 20 с.

20. Мартинюк А. Культурний універсум диригентської діяльності М. В. Лисенка. *Хорове мистецтво України та його подвижники: збірник матеріалів Першої міжнародної науково-практичної конференції*. Дрогобич, 2011. С. 196–204.

21. Мартинюк А. Українська диригентсько-хорова школа сучасності: джерелознавчі студії. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2020. № 1 (68). С. 161–164. DOI: 10.33310/2518-7813-2020-68-1-161-164

22. Рожок В. І. Історія українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака. До сторіччя НМА імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 328 с.

23. Рожок В. І. Музика і сучасність: монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. Київ: Пошуково-видавниче агентство «Книга Пам'яті України», 2003. 220 с.

24. Самотос-Баерле Н. Творчий шлях Миколи Колесси в контексті міжвоєнної доби (за «Спогадами» Миколи Колесси). URL: [https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna\\_Kolessiv\\_Samotos\\_N\\_Tvorchuj\\_shlyakh\\_2013.pdf](https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna_Kolessiv_Samotos_N_Tvorchuj_shlyakh_2013.pdf) (дата звернення: 12.10.2021).

25. Синкевич Н. Київська хорова школа: етапи становлення та розвитку. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 15-16. С. 232–238.

26. Соловійов В. Дослідження української диригентсько-хорової педагогіки як фактор виховання національно-патріотичної свідомості у

майбутніх вчителів музичного мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2019. Вип. 2 (20). С. 127–133.

27. Трохименко А. Музична освіта у братських школах як передумова національно-культурного відродження України XVII століття. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць*. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. Вип. 11 (16). С. 275–278.

28. Філіпчук Н., Грищенко Ю., Котирло Т. Розвиток професійного досвіду педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах України (XVIII–XX ст.): монографія / за ред. Г. І. Сотської, С. В. Коновець. Київ, 2016. 238 с.

29. Цалай-Якименко О. Взаємодія «схід – захід» і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні. *Берестейська унія і українська культура XVII століття*. Львів, 1996. С. 65–89.

30. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст.: київське пініє, київська нота, київська граматика: автореферат дис. ... доктора мист. 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 45 с.

31. Цалай-Якименко О. С., Ясиновський Ю. П. Музичне мистецтво давнього Острога. *Острозька давнина*. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. Вип. 1. С. 74–89.

32. Цмур І. З історії виникнення та становлення церковного хорового співу в Україні як чинника формування музичного професіоналізму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2014. № 1. С. 157–162.

33. Шатова І. Стильові основи Одеської хорової школи: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 18 с.

34. Ярошевська Л. Методика диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики на основі традицій Одеської хорової школи: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова. Київ, 2017. 195 с.

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

**Matiychyn Iryna Mstyslavivna,**

PhD in Art, Associate Professor,

Associate Professor at the Department

of Technique of Musical Education and Conducting

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

24, Ivan Franko str., Drohobych, 82100, Ukraine