

DOI: 10.31866/2410-1311.40.2022.269349
УДК 78.087.68(477.8) "195"

КУЛЬТУРОТВОРЧІ ВИМІРИ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА ЗАХОДІ ТА СХОДІ УКРАЇНИ (ПЕРША ПОЛОВИНА ХХ СТОЛІТТЯ)

Бермес Ірина Лаврентіївна

Доктор мистецтвознавства, професор,
ORCID: 0000-0001-5752-9878, e-mail: irunabermes@ukr.net,
Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка,
вул. І. Франка, 24, Дрогобич, Україна, 82100

Для цитування:

Бермес, І.Л. (2022). Культуротворчі виміри хорового виконавства на Заході та Сході України (перша половина ХХ століття). *Питання культурології*, (40), 10-21. doi: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.40.2022.269349>.

Анотація

У першій половині ХХ ст. Східна Галичина і Наддніпрянська Україна знаходилися під юрисдикцією різних держав, політика яких знайшла віддзеркалення у розгортанні культурного життя. Його поступ пов'язаний із хоровим виконавством — цариною, в якій українці охоче проявляли себе передусім завдяки музикальності та співучості. Мета статті — з'ясувати культуротворчі особливості хорового виконавства на Заході та Сході України, виокремити спільні й відмінні риси. Методологія включає історичний метод — для розкриття умов розвитку хорового виконавства на різних відтинках першої половини ХХ ст.; компаративний — для осмислення специфіки хорового життя; узагальнення — для відтворення «картини» хорового виконавства на цих історико-географічних територіях. Наукова новизна. У статті вперше розкрито динаміку хорових процесів на Заході та Сході України в окреслений період. Висновки. У першій половині ХХ ст. хорове виконавство в Галичині та Наддніпрянщині спиралося на стійкі праоснови культурно-мистецьких надбань українського народу, набуло «статусу» вагомого чинника самозбереження національної музичної культури. У Східній Галичині воно стало невід'ємною складовою культури краю, призвело до пожвавлення творчого процесу, переконливо засвідчило потужність самобутніх національних хорових традицій. В умовах бездержавності, відтак — тоталітарного режиму, хорове виконавство залишалось важливим засобом духовного піднесення галичан, життєво значущим джерелом їхнього самозбереження. У Наддніпрянській Україні, що знаходилася у значно складніших соціокультурних обставинах, у складі Російської імперії, хорове виконавство було тісно пов'язане з ідеєю національного самоствердження у 20-х роках; у 30–50-х роках — змушене відгукуватися на запити партійно-радянської політичної системи, що негативно позначилося як на репертуарі, так і на виконавській майстерності. Незважаючи на складні реалії

культуротворення, національна компонента стала невід'ємною рисою українського хорового виконавства.

Ключові слова: Східна Галичина; Наддніпрянщина; хорове виконавство; хор

Вступ

Співоче начало в українців — генетично і ментально вкорінена риса, що зосереджує в собі гуманістичні прикмети — чутливість, кордоцентричність, глибокоособистісне ставлення до навколишнього світу, намагання об'єднатися з іншими людьми. Гармонійне поєднання особистих устремлінь багатьох людей в єдине, «соборне» ціле найбільш повно проявляється у хоровому виконавстві, досягаючи значення високої місії – очищення душі, своєрідного естетичного катарсису.

У першій половині ХХ ст. художня діяльність людини стала важливим фактором не тільки творення, а й піднесення культури, головну — національної свідомості українців. Вона набула особливого змісту, адже її завданням є створення, збереження та передача духовних цінностей. Одним із найдавніших видів художньої діяльності є хорове виконавство, найбільш доступний колективний вид музикування. Традиція співочої діяльності, що своїми витокami сягає невичерпних джерел народної творчості, стала підґрунтям домінування саме цієї форми творчості у бутті українців.

Актуальність дослідження хорового виконавства як важливої сфери української музичної культури безсумнівна. У першій половині ХХ ст. його розвиток мав різну інтенсивність, різне підґрунтя на Заході та Сході України, позаяк змінювалися історичні, політичні, соціокультурні умови, які й впливали на творчу практику хорових колективів, не завжди з урахуванням художньо-естетичних і духовних запитів українців.

Тому одним із важливих завдань розвитку українського музикознавства на сучасному етапі є вивчення культуротворчих ознак хорового виконавства в різних історичних періодах задля виокремлення його ролі та потенційних можливостей у розвитку національної музичної культури.

До питання культурного розвитку в першій половині ХХ ст. у Східній Галичині та Наддніпрянській Україні в історичному контексті вдавалися О. Субтельний (1992); хорового виконавства — спорадично Л. Кияновська (2003), окреслюючи творчу діяльність видатних українських культурних діячів; А. Лашенко (1989), висвітлюючи особливості розвитку хорової культури, О. Бенч (1990), М. Кречко (1992), О. Скопцова (2005), роздумуючи про характерні риси народного хорового виконавства, І. Бермес (2014), розкриваючи засади хорового руху як дієвого чинника піднесення національної свідомості українців в умовах бездержавності.

Мета статті

Мета статті зводиться до з'ясування особливостей хорового виконавства в процесі культуротворення на Заході та Сході, виокремлення спільних і відмінних рис.

Виклад матеріалу дослідження

В українському ареалі хорове виконавство завжди розвивалося у певному соціокультурному середовищі, вплив якого позначався на кожному історичному етапі. Впродовж 50 років Східна Галичина перебувала під юрисдикцією різних держав, політика яких не завжди сприяла піднесенню культури автохтонів навіть у тих царинах, із якими вони були міцно пов'язані ментально та генетично. Найбільш сприятливі умови для розвою культурного життя українців було створено за Австро-Угорщини, ліберальні реформи якої давали змогу корінному населенню проявити себе у різних організаціях культурно-просвітницького спрямування задля збереження національної ідентичності, самобутніх хорових традицій.

Дискримінаційна політика польської влади у період міжвоєнного двадцятиріччя спонукала українців до активної праці на культурному полі, до створення численних творчих колективів і організацій, зокрема хорових, які давали надію на збереження рідної мови, пісні, ноші.

З приходом радянської влади 1939 року було засновано низку професійних хорових і фольклорних колективів, які, попри вказівки партії оспівувати соціалістичний «рай», все ж виконували українську хорову музику, демонструючи розуміння її значущості в умовах терору та придушення осередків інакомислення.

Так, у першій третині ХХ ст. у Східній Галичині домінували аматорські хорові колективи, головним завданням яких було підтримання українського духу через народну пісню, творчість українських майстрів. Це численні хорові гуртки «Просвіти», «Бояни», «Бандурист», «Сурма», «Думка», котрі заклали фундамент для заснування професійних колективів.

Примітно, що до участі в аматорських хорах, як культурно-просвітницьких осередків краю, залучалися мешканці міста і села. Сільське населення здебільшого брало участь у хорових гуртках «Просвіти». На початках їхній виконавський рівень допускав включення до репертуару нескладних розкладок українських народних пісень, здебільшого дво- і триголосих, згодом він зростав із року в рік, задовольняючи потреби пересічного слухача, для якого хоровий спів був дієвим засобом загального музичного просвітництва. Це дозволило ввести до репертуарного списку українські народні пісні в опрацюванні М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, так само оригінальні твори галицьких і наддніпрянських композиторів, головню акапельні, близькі за своєю ладоінтонаційною основою до народнопісенної творчості. Проведення меморіальних вечорів на честь видатних діячів української культури (Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка та ін.) стало традицією, яка свято підтримувалася, набувала загальноносуспільної значущості. Під юрисдикцією австро-угорської, відтак польської влади, хорові колективи «Просвіти» консолідували українців у їх боротьбі проти національного та духовного поневолення.

Співочі товариства «Боян» у Львові й інших містах Східної Галичини, хоча й об'єднували аматорів, мали значно кращі можливості для розвитку хорового виконавства. Їх часто очолювали як аматори, що не мали спеціальної музичної освіти, так і професійні музиканти (композитори, виконавці-інструменталісти, співаки, згодом — диригенти). З відкриттям Вищого музичного інституту та його філій у багатьох містах Галичини шеренги баяністів поповнили студенти,

що дало змогу піднести виконавський рівень цих співочих організацій на вищий щабель і збагатити репертуарний список значно складнішими композиціями та новинками хорової літератури. «Бояни» популяризували твори Д. Бортнянського, М. Березовського, М. Лисенка, М. Вербицького, А. Вахнянина, Д. Січинського, Ф. Колесси, В. Барвінського, С. Людкевича, західноєвропейських композиторів — Г. Генделя, Ф. Мендельсона, Р. Ваґнера, М. Бруха, Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Шуберта, Б. Сметани та ін. Введення до концертних програм інонаціональної хорової літератури свідчило, що хорове виконавство Східної Галичини хоча й розвивалося у лоні аматорства, відповідало тенденціям загальноєвропейських культуротворчих процесів.

Діяльність інших галицьких хорів, таких як «Бандурист», «Сурма», станіславівська «Думка», була невід'ємною частиною регіонального хорового виконавства, збагачувала загальну картину культурного життя. Хорове мистецтво першої третини ХХ ст. займало одну з провідних позицій серед інших видів музичного виконавства за інтенсивністю розвитку та масштабом впливу на музичну культуру краю.

І якщо на початках просвітянські гуртки співали у народній манері, зберігали та збагачували традиції народного співу з його колоритністю, натуральним прийомом звукоутворення задля поширення пісенної творчості українського народу, виконавських співочих народних традицій, то з часом диригенти спрямували діяльність цих хорів в академічну манеру, яка була притаманна і «Боянам», й іншим галицьким аматорським колективам.

Традиції виконання аматорами української хорової музики, її зміст, колективний характер виокремили певну статичну модель побутування хору в сценічному просторі. Це влаштування тематичних, меморіальних, на честь українських культурних діячів, концертів української пісні, які живили культурне середовище, сприяли збереженню національної пам'яті, виявленню національної ідентичності автохтонів.

Багатогранність хорового концертного виконавства сприяла піднесенню всіх жанрів української та західноєвропейської музики — від народної пісні до оригінальних хорових взірців, вокально-симфонічної музики, навіть театральних постановок. Таким чином, музичне життя збагачувалося новими формами музикування, інспірованими питомими національними рисами.

Аматорське хорове виконавство у галицькому музичному ареалі першої третини ХХ ст. — художньо-естетичне явище, яке активізувало та підтримувало українців, утверджувало їхню самобутню пісенну культуру та оригінальну композиторську творчість як невід'ємні складові національного відродження.

Кінець 30-х років — кульмінаційний період у діяльності аматорських хорів, виконавський рівень яких вельми часто відповідав професійним вимогам і щодо вокально-хорової техніки, і щодо репертуарної палітри. Їх очолили диригенти з фаховою освітою. Саме у цей період було засновано професійні хорові колективи «Студіо-хор» (1937) та «Трембіту» (1939).

Очільник «Студіо-хору» М. Колесса наголошував: «...я заснував "Студіо-хор", котрий значно більше відповідав професійним вимогам до сучасного хорового співу...» (Кияновська, 2003, с. 192). До складу хору ввійшло 16 співа-

ків — студентів і випускників консерваторії, котрі володіли гарними вокальними даними, високими технічними можливостями. Це й спонукало керівника до витворення нової співочої моделі: «“Студіо-хор” я задумав як камерний співочий колектив, що мав би небагато учасників, але вони були б вишколені, ставились би до праці з усією відповідальністю, не як до розваги, а як до мистецтва, що без самовідданості не твориться. З таким колективом я міг би піднімати і більш амбітні програми, і досягати того рівня, який собі уявляв, знаючи можливості професійного хору» (Кияновська, 2003, с. 195).

Цей мобільний хоровий колектив, який діяв усього два роки, виконував різножанрові, різностильові твори, виявляв здатність до сміливих творчих проєктів, котрі збагачували культурно-мистецьку палітру регіону. Репертуарний список «Студіо-хору» розмаїтий: оригінальні твори й українські народні пісні в опрацюванні М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, П. Козицького, М. Вериківського, найновіші композиції галицьких митців — С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси та ін. Репертуар хору позначався на формуванні естетичних запитів слухачів, які певною мірою визначали вектори композиторської хорової творчості, що ґрунтувалася на національній основі.

Діяльність «Студіо-хору» — яскравий приклад піднесення професійного національного напрямку хорової творчості та витворення власного співочого стилю, що проявився у кордоцентричній манері вислову, багатій тембральній барві, академічній манері звукоутворення.

1939 р. приніс зміну політичних орієнтирів, ідеологічний тиск, «деформацію» природного культурного розвитку, бо новий лад «усіляко намагався заволодіти “серцями й думками” населення» (Субтельний, 1992, с. 393). Розквіт «мистецтва для народу та в ім'я народу», задекларований радянською владою, насправді обернувся занепадом духовних цінностей, викоріненням національних традицій.

Пункт сьомий постанови Ради народних комісарів за № 1545 «Про організацію театрів, музичних колективів, будинків народної творчості і театральномузичних закладів у Львівській, Дрогобицькій, Волинській, Ровенській, Станіславській і Тернопільській областях» гласив про необхідність створити «Державну обласну філармонію з симфонічним оркестром, українською хоровою капелю...» (Постанова РНК, б.р., с. 7). Відповідно до цього припису й було засновано хорову капелю «Трембіта». З 1940 по 1950 рр. капелю керували П. Гончаров, О. Сорока, М. Колесса, П. Муравський. Виконавська практика хору виявляла багатоманітність тематичної та жанрово-стильової палітри, популяризуючи твори як українських, так і західноєвропейських композиторів. У несприятливих умовах тоталітарного режиму «Трембіті» вдавалося не тільки «маневрувати», а й іти в ногу з життям, оновлювати концертний репертуар, урахувавши суспільнополітичну ситуацію 40–50-х рр. І головне — не втрачати творче «обличчя» — українське, з високим художнім академічним рівнем виконання.

Отже, у першій половині ХХ ст. хорове виконавство у Галичині спиралося на стійкі праоснови культурно-мистецьких надбань українського народу, набуло «статусу» найактивнішого чинника самозбереження національної музичної

культури. Як невід'ємна складова культури краю воно призвело до пошквального творчого процесу, переконливо засвідчило потужність самобутніх національних хороших традицій. Попри складні соціокультурні обставини хороше виконавство залишалося важливим засобом духовного піднесення українців, життєво значущим джерелом самозбереження.

У Наддніпрянській Україні початок ХХ ст. корелюється з трагічними колізіями революцій, «критичними перепадами громадського і творчого життя, що зумовлювалися гострими політичними, економічними, класовими та національними протиріччями» (Пархоменко, 1992, с. 5). Незважаючи на це, українські композитори-диригенти М. Лисенко, К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць значно пошквалили свою діяльність. «Всі вони писали музику, керували колективами й вели найактивнішу діяльність з організації музично-просвітницької роботи заходами хорового мистецтва. Об'єднувало їх те, що всі вони і в композиторській творчості, і у виконавстві популяризували жанр опрацювання народних пісень, в якому напроцуд вдало поєднується професіоналізм з основами народнопісенної естетики» (Лашенко, 2007, с. 26). Завдяки їхнім зусиллям хор став важливим чинником націєтворчого процесу.

Активну творчу діяльність розгорнули аматорські народні хори під орудою П. Демущого, Г. Давидовського, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Яциневича, що співали у народній виконавській манері; робітничий хор під керуванням К. Стеценка, виконавський стиль якого наближався до академічного. Так, хоровий колектив під орудою Г. Давидовського (с. Мельня Чернігівської губернії), Охматівський народний хор під орудою П. Демущого популяризували українську пісню, котра була головним джерелом творчого натхнення співаків.

Спираючись на досвід просвітницького руху в Галичині, «Просвіти» засновувалися у Наддніпрянщині з метою піднесення національно-патріотичного, загальноосвітнього та культурного рівня українства. Просвітянські хорові гуртки влаштували Шевченківські академії («Тарасові свята»), вечори на честь видатних громадських і культурних діячів (М. Лисенка, Лесі Українки, І. Котляревського, І. Мазепи, С. Петлюри, Б. Грінченка), Різдвяні вечори, «Свята весни», «Свята матері», пам'ятних для української історії дат, вечорниці, народні забави тощо; концерти з нагоди християнських свят (Різдво, Великдень), програми яких включали духовні хорові твори М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича та ін. Панівне місце у творчих задумах належало українській пісні, котра залишалася визначальною складовою побуту й атмосфери, в якій протікало життя українців. Об'єднуючи у свої шеренги любителів хорового співу, аматорські просвітянські колективи ставали засобом збереження національних співочих традицій, поширення надбань національної музичної культури.

Показово, що «Просвіти» були ініціаторами заснування національних хороших колективів. Так, 1918 р. музичним відділом Міністерства народної освіти створено національні хори у Києві, Харкові, Чернігові, Полтаві, Кам'янці-Подільському та ін. Мета цих колективів зводилася до «відродження, утворення і поширення музичних багатств українського народу, а зокрема пісні його» (Протоколи діяльності, 1918, с. 209). Різноманітність, багатогранність змісту та форм концертно-виконавської практики національних хорів — показове явище,

позитивний вплив якого позначився на формуванні музичного середовища, яке відповідало суспільно-культурній ситуації. Національні хори, дві мандрівні капели, засновані К. Стеценком, спрямовували свою виконавську діяльність в академічне річище, демонструючи належну вокально-хорову техніку та переконливу інтерпретацію озвучених творів. Державна українська мандрівна капела («Думка»), державний український хор ім. М. Леонтовича («ДУХ»), революційний український хор («РУХ») популяризували акапельну хорову музику як вищу форму хорового виконавства, що найбільш повно виражала творчі можливості цих професійних колективів.

Значну подвижницьку працю, пов'язану з підтриманням духовного та національно-культурного життя українців провадили «Мішаний хор» – керівник В. Верховинець; капела ім. М. Лисенка — керівник Я. Калішевський і М. Леонтович; хор української музичної драми — керівник П. Гончаров; об'єднаний хор Київської народної консерваторії...» (Лашенко, 1989, с. 27); хор студентів університету св. Володимира під орудою О. Кошиця, Художня капела під диригуванням Г. Давидовського, хорові колективи під орудою Б. Левитського (Робітничий український хор), хор-студія ім. К. Стеценка під керуванням М. Вериківського та В. Верховинця. Ці колективи популяризували українську та західноєвропейську хорову музику (духовну і світську), демонструючи хорове звучання з яскравою національною ознакою — кордоцентричністю, майстерне володіння елементами вокально-хорової техніки.

Наприкінці 20-х рр., період більшовицької індустріалізації, з'являється чимало робітничих хорів, завданням яких була популяризація хорової музики та піднесення культурного рівня цього соціального класу. Серед них були колективи, що вирізнялися здатністю до «прочитання» складної хорової літератури, як-от «Дніпрельстан» («Б'ють пороги» М. Лисенка, «Веснянка» К. Стеценка, «Ой піду я понад лугом» П. Толстякова, присвячена Т. Шевченкові кантата «Сонцем нам твоя пісня засяла» К. Стеценка, «Ченчик» О. Кошиця, «У мороза гострі леза» М. Радзівського, три хори з опери «Русалка» О. Даргомижського, «Літні тони» М. Леонтовича, «Колядниця», «Дивний флот» П. Козицького...») (Антоненко, 2012, с. 151). Все ж більшість складала аматорські сили, які виконували вимоги керівних партійних органів і включали до репертуару твори ідеологічно-пропагандистської тематики поряд із нескладними композиціями українських майстрів.

У 30–50-х рр., період сталінського терору, «гальмується розвиток національних традицій хорового виконавства», а хор стає «одним із засобів утвердження комуністичної ідеології» (Бермес, 2014, с. 18). Такий стан негативно позначився на діяльності хорових колективів, їхньому поступі, бо хорова музика стала «інструментом політичної агітації, зняряддям культурного виховання мас» (Бермес, 2014, с. 25). Втім, були й винятки, як-от капела «Думка». Завдяки діяльності цього творчого колективу, що виконував оригінальні твори М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, П. Козицького, Л. Ревуцького та їхні ж опрацювання українських народних пісень, зразки західноєвропейської хорової літератури — твори Й. Гайдна, Г. Генделя, Л. Бетховена, Й. Брамса, Ш. Гуно, К. Дебюссі, М. Равеля та ін., хорове виконавство сформувало свої

професійні ознаки. Саме у межах академічного напрямку в хоровому виконавстві розгортався процес формування хорового професіоналізму. Поряд із «Думкою» український хоровий репертуар успішно популяризували й інші професійні колективи, зокрема «РУХ», капела-студія ім. М. Леонтовича, хор-студія ім. К. Стеценка.

Однак у ці роки повсюдно насаджувався масовий хоровий спів, що усував досягнення академічного хорового звучання. Відповідно, активно розвивався жанр масової пісні — стереотип «радянської музики», в якій традиційне мелодичне начало підкоряється жорсткій ритміці — головному засобу організації музичного матеріалу. Це призвело до употужнення аматорського хорового руху, відповідно, питання виконавського професіоналізму відходить на другий план.

Посилення тоталітарного режиму й жорстокий диктат відчутно позначилися на репертуарі хорів, найбільше — сильному утиску національних традицій. І хоча чисельно хорова галузь зростала, проте спів а capella, як один із важливих складових хорової естетики, цілеспрямовано вилучається з виконавської практики, натомість провідне місце займає хорова музика з акомпанементом. Це підтвердило, що суспільно-політична ситуація впливала на розвиток українського хорового мистецтва, в якому виконавство, як і культура загалом, зазнавало примусових обмежень.

1943 р. Рада народних комісарів УРСР видала постанову «Про організацію Державного українського хору» задля «демонстрації “розквіту” української національної культури, соціалістичної за змістом» (Іваницький, 1993, с. 10). Перед колективом було поставлено офіційне завдання бути «репрезентантом усіх різноманітних пісенних ареалів України» (Перепелюк, 1970, с. 13) та натхненню мету «оберігати й розвивати традиційне виконавство» (Бенч, 1990, с. 18). Ба більше, йшлося про «відповідне звукоутворення, ...автентичність манери виконання народних пісень з блискучим імпровізаційним началом та іскрометним артистизмом» (Кречко, 1992, с. 13).

Основу репертуару хору складали здебільшого пісні народного багатоголосся, що озвучувалися з використанням грудних регістрів, одночасно — опрацьовані українськими композиторами й самим Г. Верьовкою («І шумить, і гуде», «Чи се ж тії чоботи», «Ходила я по садочку», «Вийшли в поле косарі»).

Творча діяльність Державного українського хору відображала мистецький досвід численних аматорських і професійних хорових колективів, підсумований Г. Верьовкою. Колектив став сприйматися в українському музичному просторі як критерій професіоналізму та національного самобутнього хорового виконавського стилю. О. Скопцова наголошує на своєрідному «верьовкинському стилі», який пов'язує з особливостями «хорового виконавства і тембральної специфіки співацьких голосів», артистичним використанням «альтових і тенорових виводів, грудних і фальцетних підголосків, підголоскової поліфонії» (с. 14).

Отже, у 40–50-х рр. хорове виконавство повністю підпорядковується реаліям суспільного життя в тенетах партійно-радянської системи. Це породило однобічність репертуару, змінило поетичну «оправу» оригінальних творів і народних пісень препарованими текстами, знизило «тонус» виконавської майстерності хорових колективів.

Висновки

У першій половині ХХ ст. хорове виконавство в Галичині та Наддніпрянщині спиралося на стійкі праоснови культурно-мистецьких надбань українського народу, набуло «статусу» вагомого чинника самозбереження національної музичної культури. Традиція співочої діяльності, що своїми витокami сягає невичерпних джерел народної творчості та глибоко закорінена в ментальності українського народу, була домінуючою формою музикування.

У Східній Галичині хорове виконавство стало невід'ємною складовою культури краю, воно призвело до поживлення творчого процесу, переконливо засвідчило потужність самобутніх національних хорових традицій. Воно збагатило музичне життя, помітно вплинуло на мистецький процес, надало йому життєдайного змісту. В умовах бездержавності, відтак — тоталітарного режиму, хорове виконавство залишалось важливим засобом духовного піднесення галичан, життєво значущим джерелом їхнього самозбереження.

У Наддніпрянській Україні, що знаходилася у значно складніших соціокультурних обставинах, у складі Російської імперії, хорове виконавство відіграло важливу роль у культуротворчому процесі. Воно було тісно пов'язане з ідеєю національного самоствердження у 20-х роках; у 30–50-х роках — змушене відгукуватися на запити партійно-радянського політичної системи, що негативно позначилося як на репертуарі, так і на виконавській майстерності.

Незважаючи на складні реалії культуротворення, національна компонента стала невід'ємною рисою українського хорового виконавства.

І на Заході, і на Сході України хорове виконавство було представлене двома напрямками: народним і академічним, традиційно пов'язаними з акумульованими у них художньо-естетичними та вокально-технічними особливостями. Саме народні хорові колективи підготували ґрунт до переходу на професійну основу спочатку на Сході, відтак — на Заході України. Хорове виконавство відіграло важливу роль у національних змаганнях українців.

Список використаних джерел

- Антоненко, О. (2012). Творчість Л. А. Усачова в контексті розвитку хорової культури Запорізького краю другої чверті ХХ століття. *Культура і сучасність*, 1, 150–155.
- Бенч, О. (1990). Відпуння конкурсу. *Музика*, 2, 18–19.
- Бермес, І. (2014). *Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХІХ – початку ХХІ століття* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Іваницький, А. (1993). Про хор імені Г. Верьовки і не лише... *Музика*, 3, 10.
- Кияновська, Л. (2003). *Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: сім новел з життя артиста*. Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка.
- Кречко, М. (1992). Відкритий лист художньому керівникові і головному диригенту Українського народного хору ім. Г. Верьовки А. Авдієвському. *Музика*, 5, 13.
- Лашенко, А. (1989). *Хоровая культура: аспекты изучения и развития*. Музична Україна.
- Лашенко, А. (2007). Покликання — хоровий спів. *Музика*, 1, 24–27.

- Пархоменко, Л. (Ред.). (1992). *Історія української музики* (Т. 4: 1917–1941). Наукова думка.
- Перепелюк, В. (1970). *Повість про народний хор*. Музична Україна.
- Постанова РНК «Про організацію театрів, музичних колективів, будинків народної творчості... у Львівській ... областях» (б.р.). (Фонд Р-145, Опис 1, Справа 1). Державний архів Львівської області, Львів.
- Протоколи діяльності національних хорів за 1918 р. (1918). (Фонд 215, Опис 2, Справа 6). Державний архів Київської області, Київ.
- Скопцова, О. (2005). *Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX – XX століття)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Субтельний, О. (1992). *Україна. Історія* (2-е вид.). Либідь.

References

- Antonenko, O. (2012). Tvorchist L. A. Usachova v konteksti rozvytku khorovoi kultury Zaporizkoho kraiu druhoi chverti XX stolittia [Creativity of L. A. Usachev in the context of the development of the choral culture of the Zaporizhia region in the second quarter of the 20th century]. *Kultura i suchasnist*, 1, 150–155 [in Ukrainian].
- Bench, O. (1990). Vidlunnia konkursu [Echoes of the competition]. *Muzyka*, 2, 18–19 [in Ukrainian].
- Bermes, I. (2014). *Ukrainskyi khorovyi rukh u konteksti sotsiokulturnykh protsesiv XIX – pochatku XXI stolittia* [The Ukrainian choral movement in the context of socio-cultural processes of the 19th and early 21st centuries] [Abstract of the dissertation of the Doctor of Art Studies, National Academy of Culture and Arts Managers] [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. (1993). Pro khor imeni H. Verovky i ne lyshe... [About the choir named after H. Verovka and not only...]. *Muzyka*, 3, 10 [in Ukrainian].
- Krechko, M. (1992). Vidkrytyi lyst khudozhnomu kerivnykovi i holovnomu dyrygentu Ukrainskoho narodnoho khoru im. H. Verovky A. Avdiievskomu [An open letter to the artistic director and chief conductor of the Ukrainian Folk Choir named after H. Verovka to A. Avdiievskiy]. *Muzyka*, 5, 13 [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2003). *Syn stolittia Mykola Kolessa v ukrainskii kulturi XX viku: sim novel z zhyttia artysta* [The son of the century Mykola Kolessa in Ukrainian culture of the 20th century: seven short stories from the artist's life]. Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko [in Ukrainian].
- Lashchenko, A. (1989). *Khorovaia kultura: aspekty izuchenii i razvitiia* [Choral culture: aspects of study and development]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Lashchenko, A. (2007). Poklykannia — khorovyi spiv [Vocation — choral singing]. *Muzyka*, 1, 24–27 [in Ukrainian].
- Parkhomenko, L. (Ed.). (1992). *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music] (Vol. 4: 1917–1941). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Perepeliuk, V. (1970). *Povist pro narodnyi khor* [A story about a folk choir]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Postanova RНК "Pro orhanizatsiiu teatriv, muzychnykh kolektyviv, budynkiv narodnoi tvorchosti... u Lvivskii ... oblastiakh" [Resolution of the National Assembly "On the

organisation of theatres, music groups, houses of folk art... in Lviv... regions" (n.d). (Fond P-145, Description 1, Case 11). State Archive of Lviv Region, Lviv [in Ukrainian]. *Protokoly diialnosti natsionalnykh khoriv za 1918 r.* [Protocols of activities of national choirs for 1918] (1918). (Fond 215, Description 2, Case 6). State Archives of Kyiv Oblast, Kyiv [in Ukrainian].

Skoptsova, O. (2005). *Stanovlennia ta osoblyvosti rozvytku narodnoho khorovoho vykonavstva v Ukraini (kinets XIX – XX stolittia)* [The formation and peculiarities of the development of folk choral performance in Ukraine (the end of the 19th – 20th centuries)] [Abstract of the dissertation of the candidate of art history, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].

Subtelnyi, O. (1992). *Ukraina. Istoriia* [Ukraine. History] (2nd ed.). Lybid [in Ukrainian].

■ CULTURAL DIMENSIONS OF CHORAL PERFORMANCE IN THE WEST AND EAST OF UKRAINE (THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY)

■ Iryna Bermes

■ DSc in Art Studies, Professor,

ORCID: 0000-0001-5752-9878, e-mail: irunabermes@ukr.net,

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,

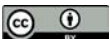
Drohobych, Ukraine

■ Abstract

In the first half of the twentieth century, Eastern Galicia and Dnieper Ukraine were under the jurisdiction of different states, whose policies were reflected in the development of cultural life. Its development is closely connected with choral performance — an area in which Ukrainians willingly showed themselves primarily due to their musical and singing skills. *The purpose of the article* is to examine the cultural and creative peculiarities of choral performance in the east and west of Ukraine and to identify common and distinctive features. The research methodology includes a historical method - to reveal the conditions for the development of choral performance at different stages of the first part of the twentieth century; a comparative method to understand the special features of choral life; and a method of generalisation to reproduce the picture of choral performance in these historical and geographical regions. *Scientific novelty*. For the first time, the article reveals the dynamics of choral processes in the west and east of Ukraine during the outlined period. *Conclusions*. In the first half of the twentieth century, choral performance in Galicia and Dnieper Ukraine was based on the stable foundations of the cultural and artistic achievements of the Ukrainian people and acquired the "status" of a significant factor in the self-preservation of national musical culture. In Eastern Galicia, it became an integral part of the region's culture, led to the revival of the creative process, and convincingly testified to the power of original national choral traditions. In the conditions of statelessness, hence the totalitarian regime, choral performance remained an imported means of spiritual uplift of Galicians, a vital source of their self-preservation. In Dnieper Ukraine, which was in much more difficult social and cultural circumstances, as part

of the Russian Empire, choral performance was closely connected with the idea of national self-affirmation in the 20s; in the 1930s – 1950s, it was forced to respond to the demands of the party-Soviet political system, which badly affected both the repertoire and performing skills. Despite the complex realities of cultural creation, the national component has become an integral feature of Ukrainian choral performance.

■ **Keywords:** Eastern Galicia; Dnieper Ukraine; choral performance; choir



This is an open access journal, and all published articles are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.