

УДК 78.087.68 (09) (477) “18”

Ірина Бермес

ХОРОВИЙ РУХ У НАДДНІПРЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ ЯК ФАКТОР САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ УКРАЇНЦІВ У ХІХ СТОЛІТТІ

У статті досліджено особливості хорового руху в Наддніпрянській Україні у ХІХ ст. Простежено його розгортання в умовах постійних утисків, русифікації. Охарактеризовано діяльність хорових осередків, виокремлено роль провідних діячів музичного мистецтва в активізації хорового життя. Розкрито роль хорових колективів у процесі національної самоідентифікації.

Ключові слова: Наддніпрянська Україна, хор, диригент, репертуар.

Ірина Бермес

ХОРОВОЕ ДВИЖЕНИЕ В НАДДНЕПРЯНСКОЙ УКРАИНЕ КАК ФАКТОР САМОИДЕНТИФИКАЦИИ УКРАИНЦЕВ В ХІХ ВЕКЕ

В статье исследовано особенности хорового движения в Надднепрянской Украине в ХІХ в. Прослежено его развертывание в условиях постоянных притеснений, русификации. Охарактеризовано деятельность хоровых ячеек, выделено роль ведущих деятелей музыкального искусства в активизации хоровой жизни. Раскрыто роль хоровых коллективов в процессе национальной самоидентификации.

Ключевые слова: Надднепрянская Украина, хор, дирижёр, репертуар.

Iryna Bermes

CHOIR MOVEMENT IN CENTRAL UKRAINE AS A FACTOR FOR SELF- IDENTIFICATION OF UKRAINIANS IN THE 19th CENTURY

The 19th century choir movement in Central Ukraine was an organic element of the Ukrainian musical life that was reflecting the aesthetics and the values of Ukrainian society.

Nation-building, as defined by Heorhii Kasianov, was most affected by one social stratum in particular: the Ukrainian intellectual elite – a force that became crucial to the benefit of Ukrainian social, political, and cultural life. First and foremost, it focused on the preservation of national cultural traditions. The Ukrainian Project, as elaborated by Roman Shporliuk, was mainly being implemented by educational institutions such as the University of Kharkiv and the University of Kyiv which featured choirs successfully operating within their facilities and academic environments.

In the first half of the 19th century, the art of choir music was also being fostered and supported by the church bodies. This refers not only to the church choirs in the larger cities such as Kharkiv, Kyiv, and Odesa, but also to those that were functioning in smaller towns and villages and whose repertoire was dominated by spiritual works and (to a lesser extent) by folk songs, too. Men's choirs in Kharkiv, Poltava, Pereiaslav seminaries – and, of course, Kyiv Seminary – played a substantial part in the enhancement of the choir movement. Another medium for the promotion of the choir movement was the performance practices pursued by the serfs' chapels under the auspices of Ukrainian landowning nobility.

In the second part of the 19th century the ideas of musical enlightenment became widespread in the Central Ukraine. This process was a component of a larger undertaking to promote and elevate the Ukrainian national culture in general and one of its key figures was Mykola Lysenko who regarded choir culture as a vital social and cultural factor that was crucial to the Awakening of the Ukrainianship and to whom the cause of development of the choir movement was a matter of primary concern in the deployment of national self-identification processes. Choir bands formed by Lysenko showed high quality level of performance and were engaged in promotion of the works written by

Ukrainian composers – essentially by their own director, but also by Russian composers which had to be introduced by request and requirement of the Russian imperial authorities. The developments in the choir culture were also supported by the singing bands established in Mykolaiv, Poltava, Katerynoslav as well as by choirs within the regional chapters of the Imperial Russian Society in Kyiv, Kharkiv and some other cities.

This period in history is characterised by the awakening of professional musical art, by the artists' efforts to go beyond the framework of home-based musical culture and onto the stage, and to make their creative products known and available to the attention of broader listening audience.

It can be therefore concluded that in the 19th century, Ukrainian choir movement became not only a powerful means to unite the nation and bring it to harmony but also a mechanism to preserve its national self-identification in the condition when no nation-state of its own existed.

Key words: *Central Ukraine, chorus, conductor, repertoire.*

У XIX ст. Наддніпрянська (Велика) Україна, до складу якої входили землі лівобережної, слобідської, правобережної України та регіони на півдні, знаходилася під владою Російської імперії, політична система якої вирізнялася постійними утисками та посиленням русифікації. На її території поширювалася дія російських законів щодо суспільного, економічного та культурного розвитку. Культурний занепад заохочував до протидії політиці російського царизму, зумовив “захисну реакцію”, що проявилася у пробудженні національної свідомості, активізації українського життя, передусім у хоровій галузі як найбільш демократичній, національно-об’єднуючій, суспільно-організуючій.

Хоровий рух у Наддніпрянській Україні, як і в Східній Галичині в XIX ст., був органічною частиною українського музичного життя, відтворював естетику, ціннісні орієнтири суспільства в конкретному історичному відтинку. В різних аспектах (історичному, музикознавчому, виконавському, культурологічному та ін.) він був предметом уваги О. Бенч, В. Витвицького, О. Кошиця, Л. Кияновської, Б. Кудрика, А. Лашенка, С. Людкевича, Л. Пархоменко, А. Рудницького та ін.). Якщо хоровий рух у Східній Галичині був окреслений більш повно, передусім у дисертаційних дослідженнях і розвідках І. Бермес, М. Бурбана, Р. Дудик, Ж. Зваричук, Л. Мороз, О. Миронової та ін., то в Наддніпрянській Україні – почасти у працях Т. Булат, Л. Дорогих, П. Козицького, О. Кошиця, А. Лашенка, Т. Мартинюк, Л. Пархоменко.

Тому мета статті зводиться до виявлення здобутків українського хорового руху в Наддніпрянській Україні в XIX ст. та визначення його ролі в процесі самоідентифікації українців.

Підґрунтям “національного відродження” в Наддніпрянській Україні була поява літературних творів І. Котляревського, Є. Гребінки, Г. Квітки-Основ’яненка з виразними рисами національної своєрідності, наукових досліджень М. Максимовича, І. Срезневського; врешті “Історії Русів” – “анонімного маніфесту українського патріотизму” (І. Лисяк-Рудницький), “народної історичної думи” (М. Максимович), “літературної пам’ятки” (М. Драгоманов), “історичного синтезу” (Д. Чижевський), “вічної книги незалежності українського народу” (Н. Полонська-Василенко), “однієї з найвидатніших пам’яток української духовності, політичного й історичного мислення” (В. Шевчук).

До націєтворення (за Г. Касьяновим) найбільше спричинилася нова суспільна верства – українська інтелігенція, що стала ключовою силою українського суспільно-політичного та культурного життя. Своїм головним завданням вона позиціонувала збереження національних культурних традицій. У впровадженні “українського проекту” (за Р. Шпорлюком) важлива роль належала освітнім установам – Харківському, Київському університетам, Київській духовній академії, музичним товариствам.

Ключові постулати українського “національного відродження” визначило Кирило-Мефодіївське товариство (1846), учасники якого (М. Костомаров, П. Куліш, Т. Шевченко, М. Гулак і ін.) намагалися збагнути місце та роль українського народу в світовому історичному процесі. “Художнім утіленням української культури світу” (О. Боронь) став Шевченків “Кобзар”.

Етапними явищами у піднесенні хорового життя було відкриття у перші десятиліття XIX ст. оперного театру в Одесі (1810), постановка першої “малоросійської опери” “Наталка Полтавка” за п’єсою І. Котляревського у Полтавському театрі (1819). Прикметою поживлення концертної практики було також заснування музичних товариств: Філармонічного в Одесі (1842 р.), Симфонічного товариства аматорів музики та співу в Києві (1848 р.).

У XIX ст. хорове мистецтво розвивається в лоні церкви. Йдеться не тільки про церковні хори великих міст, як Харків, Київ, Одеса, а й невеликих містечок і сіл, у репертуарі яких домінують духовні твори, почасти й народні пісні. Подекуди “храм починає... виконувати функції концертного залу, а нові твори наближаються до концертних і своєю психологічною суттю виходять за межі богослужіння” [13, с. 364]. Тобто, йдеться про появу хорових творів, які заклали фундамент “розвитку світської творчості” [13, с. 364], витоків яких, на думку Л. Пархоменко, кореняться в концертно-церемоніальних заходах Києво-Могилянської академії. Врешті, такі концертні імпрези відбувалися і в інших навчальних установах, зокрема духовних семінаріях у Харкові, Полтаві, Переяславі та ін. Так, хор семінаристів із Переяслава виконував духовні концерти, водночас – народні пісні та хори з опер. На цьому наголошує Л. Пархоменко: “...На виконання архієрейським хором духовного концерту училищний хор відповідав живою українською піснею... (...“Ой за гаєм, гаєм”, “Мужик каже – гречка”, ...“Не ходи, Грицю”)” [13, с. 366]. Це свідчить про просвітницьку місію церковних колективів, які часто виступали поза межами церкви. З іншого боку, характерною ознакою часу було те, що хорове музикування функціонувало в своєму природному середовищі, у тих звичаях і обрядах, які дбайливо берегли українці.

Хори духовних навчальних закладів залишалися чи не єдиним центром музичного виховання обдарованої молоді в першій половині XIX ст. і значною мірою спричинилися до піднесення хорового мистецтва. Яскравим доказом цього була діяльність хорових колективів Київської духовної академії, про яку знаходимо відомості у праці В. Аскоченського. З відкриттям центру богословської освіти в 1819 р. академічний хор опинився в непростих умовах. Це було зумовлено такими причинами: “1) за новими правилами спів вилучався з навчального процесу; 2) внаслідок специфіки студентського контингенту залишалися тільки чоловічі голоси; 3) відповідно до реформаційних вимог зникли своєрідні способи боротьби за існування, які були тісно пов’язані зі співацьким мистецтвом (миркування, славлення, співання кантів, гра на музичних інструментах)” [14, с. 68]. Впродовж чотирьох років академічний хор діяв завдяки доукомплектуванню його молодшими співаками з числа учнів семінарії, котрі мешкали в Академії. 1824 р. через відсутність “молодших півчих”, хор розпався і навчальний заклад позбувся “одного из величайших удовольствий” [14, с. 68]. Втім без хору Духовна академія не могла існувати. Тому ректор Мелетій Леонтович звернувся з пропозиціями до її керівництва з приводу утримання молодших співаків: “...выбрать из низших училищ шесть учеников, способных к тому, из сирот или детей бедных родителей, поместить их на жительство в академичном или монастырском здании, содержать на процентную от пожертвованных капиталов сумму, полагая на каждого, соразмерно определенному в киевском округе бурсачному окладу, количество денег с тем, чтобы они продолжали школьное свое учение по-прежнему. На все время пребывания своего в академическом хоре принятые ученики будут состоять в казенном содержании, исключаются из числа казеннокоштных воспитанников бурсы: но по спадении с голоса снова обращаются в оную, не теряя прежних своих прав” [1, с. 101]. Митрополит Е. Болховітінов прийняв ствердне рішення, і Академія “...опять увидела у себя то, к чему она так привыкла и что завещано ей первоначально основателями...” [1, с. 101–102].

Хорові колективи Академії брали участь у Службах Божих, що відбувалися в церкві Братського монастиря, по великих святах – у конгрегаційній Богоявленській церкві. “Хор, який складався з чоловічих та дитячих голосів, виконував багатоголосні духовні пісенспиви різних жанрів (правий клірос) та хор однорідний, який виконував гласів спів (лівий клірос)” [14, с. 70].

Академічний хор долучався до різних заходів, які відбувалися в навчальному закладі та поза його межами: миркування під час Різдяних свят, обряді освячення верби та ін. О. Кошиць характеризував цей колектив як найкращий “у розумінні інтелігентності”, технічно

вправний, якому під силу було виконання “старовинних концертів Веделя” [9, с. 146], а П. Козицький увиразнював “мудрість співу”, що ...була головною причиною популярності та високої художньої вартості академічного хору” [7, с. 91]. В репертуарі академічного хору були твори М. Березовського, А. Веделя, С. Дегтярьова, С. Давидова та ін., що найбільш глибоко відтворюють духовну сутність українців. Однак, посилаючись на Л. Пархоменко, мистецтво академічного хору “спрямовувалося майже виключно в сферу дозволеної духовної літератури” [13, с. 366].

У Великій Україні хоровий рух пов’язувався з виконавською практикою кріпацьких капел українських магнатів (Г. Галагана, С. Іллінського, Г. Тарновського, П. Симиренка, М. Любомирського, М. Комбурля, Д. Трощинського, Д. Ширая та ін.), які створювалися, головним чином, із метою задоволення естетичних потреб поміщиків. Здебільшого до складу хорової капели входили здібні, добре підготовлені співаки, у виконавській творчості яких віддзеркалилися українське світовідчуття, “глибина національних традицій” [10, с. 20]. До їхнього репертуару ввійшли, “крім урочистих кантат і оперних уривків... російські, польські та українські народні пісні” [5, с. 348].

У XIX ст. розгорталася практика влаштування літературно-музичних вечорів із незначною часткою хорових номерів. Крім того, проводилися добродійні концерти, найчастіше в часі великих контрактних ярмарок. Однак українофобське ставлення царського уряду до культурного життя виражалося в різних невмотивованих, абсурдних заборонах, передусім з приводу формування концертних програм. Так, 1867 р. у Києві з великими труднощами було отримано дозвіл на проведення концерту українських пісень, та й то за умови перекладу текстів і їх озвучення французькою мовою.

Загалом у першій половині XIX ст. хорові концерти були поодиноким явищем. Така ситуація склалася з двох причин: 1) заборона владою масових сходів, що унеможливило заснування хорових колективів; 2) заборона влаштування культурно-мистецьких заходів із українським модусом, врешті всього українського, починаючи з безпрецедентних мовних утисків. Ситуацію вдалося переламати дещо пізніше та вивести хоровий спів на нові рубежі.

У другій половині XIX ст. ідеї музичного просвітництва активно поширюються в Наддніпрянській Україні. Ключова роль у цьому процесі, ширше – піднесенні української національної культури, належала М. В. Лисенку, про якого С. Єфремов писав: “Лисенко був одним із найдужчих пропагаторів українства, що своєю непереможною силою здобував для його все нові й нові позиції навіть там, куди іншим діячам ніяк було й досягнути. Де не брала ні наука, ні письменство, де спинявся розум та логіка – туди йшло сміливо мистецтво національне, рідна пісня, почуття – і перед ним розкривались двері й душі, м’якли серця і приймали віщого посланця національного відродження України” [4, с. 3]. Як “працівник рідної ниви”, аніматор культурного життя М. Лисенко тлумачив хор як дієвий соціокультурний фактор пробудження українства, надаючи хоровій справі першорядного значення у розгортанні процесів національної самоідентифікації.

Цей історичний відтинок характеризується піднесенням професійної музичної творчості, намаганням майстрів вийти за рамки домашнього музикування на концертні підмостки, зробити свої здобутки доступними широкій слухацькій аудиторії.

На розгортання культурно-просвітницького руху значною мірою вплинули хорові гуртки, до участі в яких залучалися інтелігенція, студентська молодь, робітники. Незважаючи на імперську політику національного та соціального гноблення, українське студентство залишалося одним із найбільш активних прошарків суспільства. Це знайшло підтвердження в його активній участі в культурному житті, зокрема хоровому русі, який із невтомною енергією розвивав М. Лисенко.

Перший хор організував М. Лисенко 1860 р., до якого ввійшли студенти університету св. Володимира, культурно-просвітницької організації “Громада”. Я. Гулак-Артемівський стверджував, що “головна мета у Лисенка... була – створити такий хор, котрий би не тільки співав під диригентську паличку, а творив би співаючи, ...підібрати такий репертуар пісень народних, який захоплював би співаків, щоб... пісня дуже ширилася поміж людністю” [3, с. 500–501].

Хор під керівництвом М. Лисенка щорічно готував вечір пам'яті Т. Шевченка, концерти під назвою “Вечори” в артистичному клубі та ін. До їхніх програм включалися народні пісні, аранжовані М. Лисенком, його ж оригінальні твори. “Ставили концерти і з оркестром до 30 чоловік для виконання таких творів, як “Іван Гус”, “Б'ють пороги” та інші”, під час виконання яких “досягалася тільки художня сторона, за ефектами Лисенко ніколи не ганявся” [3, с. 501, 509]. Втім влада не створювала умови для розвитку національних традицій, усе українське заборонялося, часто українські пісні виконувалися з російським текстом. Обов'язковою умовою проведення концертів було введення до програми творів російських композиторів, як “Осудари-Псковичи” М. Римського-Корсакова, хори з ораторії “Вавилонское столпотворение” А. Рубінштейна, народних пісень – “Ты взойди, взойди, солнце красное”, “Про Стеньку Разина” та ін.

До складу першого професійного хору Київського університету в різні роки входило 40–60 співаків. 1861 р. відбувся перший виступ колективу під орудою М. Лисенка, концертна програма включала українські народні пісні в опрацюванні керівника. Досягнувши високої професійної майстерності, репертуар хору поповнився творами великої форми: кантатами “Б'ють пороги”, “Іван Гус”, “Радуйся, ниво неполитая”, хорами з опер М. Лисенка, відтак – Р. Вагнера, С. Монюшка, А. Рубінштейна та ін. У 1870–1875 рр. було запроваджено серію концертів під назвою “Курси слов'янознавства”, тематичні програми яких ознайомлювали широкий загал із народними піснями слов'ян – болгарськими, польськими, чеськими, сербськими, хорватськими, моравськими, російськими та ін. Ці імпрези відбулися в Києві та Петербурзі. Втім М. Лисенко мав на меті влаштувати з хором турне містами України. Задум вдалося зреалізувати 1892 р.: у Єлисаветграді, Ніжині, Одесі, Полтаві, Чернігові колектив озвучив дев'ять концертних програм. Відбулося ще кілька мандрівок хору: 1897 р. і 1899 р. по Київщині та Полтавщині. Звучали твори М. Лисенка, на вимогу влади – й російських авторів. Хористів сприймали як “пропагандистів народної пісні, що прагнули не лише дати слухачам естетичну насолоду, а й збудити визвольні думки, закликати до боротьби за кращу долю” [12, с. 516–517]. Більше того, Лисенкові опрацювання народних пісень, які домінували в програмах, викликали особливе “духовне споріднення, ... невловимий контакт з українською аудиторією” [8, с. 33]. У час, коли українцям нав'язували думку про меншовартісність порівняно з російським народом, хорові подорожі Лисенкового хору сприяли консолідації українства й піднесенню його національного самоусвідомлення.

Окрім студентського хору, М. Лисенко керував громадським (однорідним чоловічим – І. Б.) хором, організованим 1872 р., до складу якого ввійшли студентська молодь, вчителі, лікарі, чиновники. Невтомний діяч на музичному полі, М. Лисенко очолював також хори товариств “Громада” та “Боян”. Хорові колективи, керовані ним, були “проповідниками національної української ідеї” (О. Пчілка).

У 90-х роках М. Лисенко створив хор при “Літературно-артистичному товаристві” в Києві, з успіхом здійснив із ним концертні подорожі різними містами України. Кожен виступ хору сприймався як “національно-музичне свято” [15, с. 167]. Опрацьовуючи українські народні пісні, пропагуючи їх зі своїми хорами, М. Лисенко не тільки культурно підносив, а й об'єднував націю.

Іншим центром активного музичного життя в другій половині XIX ст. був Харків, помітне місце у розвитку якого належало українському (“малоруському”) хорові під керівництвом П. Гордовського, заснованого 1886 р. Репертуар колективу складався з творів М. Лисенка, П. Ніщинського, українських народних пісень в опрацюванні П. Гордовського (не без вкраплення творів російських авторів!). Національний колорит цих композицій пізнали жителі півдня України, російських міст Астрахані, Ростова-на-Дону, Саратова та ін. Хор студентів-харків'ян брав участь у різних урочистостях із таким репертуаром: з нагоди відкриття університету – “Урочиста ораторія”; патріотичні “Глас славы, пронизай вселенну”, “Воспой, Россия, песни новы” І. Вітковського; “Церемоніалу урочистого зібрання” – “Ораторія на торжество визволення Вітчизни від лютого і сильного ворога” (музика О. Шумана, сл. І. Срезневського) та ін. [13, с. 367–368].

1864 р. було засновано “Товариство аматорів музики” в Одесі, завдяки ініціативі П. Сокальського при ньому було організовано хор із 48 співаків. У його репертуарі “були народні російські та українські пісні, твори Сокальського, зокрема хорові номери з кантати “Бенкет Петра Великого”, кантати-балади “Слухай” на слова І. Гольц-Міллера...” [2, с. 350].

Національно-культурному “відродженню”, формуванню національної свідомості українців, їх самоідентифікації сприяла діяльність музичних товариств. Серед активно діючих організацій другої половини XIX ст. – “Товариство любителів хорового співу” в Миколаєві (1874), що влаштовувало абонементні музичні вечори, “Товариство любителів хорового співу” в Полтаві [11], “Товариство любителів музики, співу та драматичного мистецтва” у Катеринославі (1877). Щоби привернути інтерес співаків до української народної пісні П. Сокальський започаткував лекційний курс, метою якого було схарактеризувати сутність народної пісні, її роль у житті народу та піднесенні професійної музики. Культурно-просвітницька діяльність цих товариств виявлялася в проведенні концертів, концертів-лекцій, обов’язковим елементом яких була українська пісня (незважаючи на заборони!). Вона підносила дух українців, відіграла важливу роль у пробудженні їхньої національної свідомості.

“Товариство любителів хорового співу” в Миколаєві проводило тематичні концерти, що репрезентували твори одного композитора: 1888 р. – М. Глінки, А. Рубінштейна, 1890 р. – П. Чайковського, М. Римського-Корсакова. Виконувалися хорові номери з опер “Іван Сусанін” М. Глінки, “Демон” А. Рубінштейна, “Євгеній Онегін”, “Орлеанська дівка”, “Мазепа” П. Чайковського, “Величальна царя” з “Псковитянки”, хор гусярів із “Садко”, гімн берендеїв зі “Снігуроньки” М. Римського-Корсакова [6, с. 370].

Хоча хорове життя протікало в умовах пригнічень і заборон, нове світосприйняття, пов’язане з естетикою романтизму, відобразилося в появі високопрофесійних творів різних жанрів, які стали вагомою складовою національно-культурного “відродження”. Інтерес композиторів до рідної історії проявився в операх “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, “Облога Дубна” П. Сокальського, “Тарас Бульба” М. Лисенка, численних хорах патріотичної та народної тематики М. Лисенка, П. Ніщинського, К. Стеценка та ін.

Українські композитори, диригенти, музично-громадські діячі М. Лисенко, К. Стеценко, П. Ніщинський, П. Сокальський, П. Гордовський розуміли хоровий рух як вияв “українськості”. Головне своє завдання вони вбачали в плеканні української народної пісенної творчості, традицій – важливих чинників національної самоідентифікації. Через діяльність хорових колективів ці культурні діячі допомагали українцям усвідомити себе, пізнати свої національні основи.

У другій половині XIX ст. процеси професіоналізації, поступ в українському культурному житті пов’язувалися з відкриттям відділень Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ): у Києві (1863), метою якого був “розвиток музичної освіти і смаку до музики в Росії та підтримка вітчизняних талантів” [6, с. 365], Харкові (1864), музичних класів при ньому (1871), які стають нижчою ланкою системи професійної музичної освіти, Одесі (1886), Миколаєві (1892). Відтак було започатковано середню ланку спеціальної професійної освіти – музичні училища у Харкові (1883) та Одесі (1897). На початковому етапі ці музичні навчальні установи віддзеркалювали характерні риси імперської освітньої системи, в них не надавалося достатньої уваги вихованню українських професійних музичних кадрів, стимулювалося зневажливе ставлення до надбань української культури, штучно гальмувалося її піднесення. Саме тому до концертних програм відділень ІРМТ у Києві, Харкові, Полтаві, Одесі, Миколаєві та ін. містах майже не включалися твори українських композиторів. Із цієї причини із нього вийшов М. Лисенко (один із його директорів), який працював у Київській музичній школі ІРМТ у 1869–1870 н. р. Київське ІРМТ утримувало хор, влаштовувало концерти, кошти від яких спрямовувалися на розвиток товариства. Так, у концертній програмі організації, представленої 1863 р., хор під орудою В. Волинського “проспівав дивертисмент з російських та українських пісень, твори російських, західноєвропейських композиторів” [6, с. 364]. Зрідка до програм вводилися композиції В. Пухальського, Р. Пфеніга – досвідчених музикантів, твори яких хоч і були “пов’язані за назвами з українською тематикою”, проте “були далекі від характеру й духу народної пісні...” [6, с. 367].

При харківському відділенні ІРМТ діяв хор, у репертуарі якого домінували твори західноєвропейських композиторів – В. Моцарта, Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, Дж. Россіні, російських авторів – А. Лядова (“Русская песня”, “Ты не стой, не стой, колодец”, “Ты река ль, моя реченька”), А. Рубінштейна (“Русалка”, “Туча”) та ін.

У другій половині XIX ст. український хорový рух набуває нових рис, переходить “від аматорського виконавства як основної форми музикування до професіонального” [2, с. 346]. Проте вельми часто концертні виступи заборонялися, припинялася робота хорових колективів через репресивні дії царського уряду. Поза тим, репертуар із творів українських і зарубіжних композиторів сприяв піднесенню культурного рівня народу, спонукав його звертатися до історичних і духовних надбань, традицій, міфології – неповторного світу української культури, тобто до усвідомлення власного національного коріння. Хоча русифікаторська політика створювала численні перепони на шляху піднесення національного мистецтва, саме хорові концерти стали очевидним засобом самоідентифікації українців.

Разом із тим, культурне життя української суспільності регламентувалося цензурними указами 1863 та 1876 рр., що значною мірою стримувало розвиток українського хорового руху. Російське пригноблення та антиукраїнське спрямування політики царського уряду підштовхнули українців до плекання національної ідеї. В умовах заборони українського слова і культури хор став фактором пізнання сутнісних ознак національного характеру, власної історії, навіть “пробудження” нації.

Отже, в Наддніпрянській Україні хорový рух як масове державотворче та націєтворче явище блокувався. У першій половині XIX ст. українських хорів було обмаль, та й то, здебільшого, церковні. На тлі загальної русифікації, у другій половині XIX ст. зароджуються хорові колективи при університетах, гімназіях, школах, до репертуару яких вводяться твори українських композиторів. Пасіонарії, як М. Лисенко, засновують хорові колективи, komponують для них твори, включають їх до концертних програм. Власне хорový рух на Наддніпрянщині був одним із вирішальних чинників консолідації українців, давав їм усвідомлення причетності до творення нації, емоційно-психологічне відчуття спільноти, був одним із способів самоорганізації і самоствердження народу, навіть протидії культурному насильству. Хорový рух – це ще й спосіб об’єднання, гармонізації нації і збереження її національної самоідентифікації в бездержавній ситуації в XIX ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аскоченский В. Киев с древнейшим его училищем – Академией: в 2 ч. / В. Аскоченский. – К. : Типография университета св. Владимира, 1856. – Т. 1. – 566 с.
2. Булат Т. Концертна діяльність / Т. Булат // Історія української музики: в 6 тт. / [Гол. ред. Т. Булат]. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 2. – С. 346–380.
3. Гулак-Артемівський Я. У хорі М. В. Лисенка / Я. Гулак-Артемівський // М. В. Лисенко в спогадах сучасників / [Упоряд. О. Лисенко]. – К. : Музична Україна, 1968. – С. 498–510.
4. Єфремов С. Інтимна сила / С. Єфремов // Музика. – 1992. – № 5. – С. 3.
5. Історія української музики: в 6 тт. / [Відп. ред. М. Гордійчук]. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 1. – 448 с.
6. Історія української музики: в 6 томах / [Відп. ред. Л. Пархоменко]. – К. : Наукова думка, 1992. – Т. 4. – 615 с.
7. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / [Заг. ред. О. Шреєр-Ткаченко] / П. Козицький. – К. : Музична Україна, 1971. – 191 с.
8. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка / Ф. Колесса. – Львів : Вільна Україна, 1947. – 64 с.
9. Кошиць О. Спогади / [Упоряд. М. Головащенко] / О. Кошиць. – К. : Рада, 1995. – 384 с.
10. Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. Лашенко. – К. : Музична Україна, 1989. – 149 с.
11. Михайличенко О. Освітньо-педагогічні аспекти української музичної культури другої половини XIX – початку XX ст. : монографія / О. Михайличенко. – Суми : Вид-во Мрія-1, 2005. – 292 с.

12. Павловський М. Хорові подорожі Лисенка / М. Павловський // М. В. Лисенко в спогадах сучасників / [Упоряд. О. Лисенко]. – К. : Музична Україна, 1968. – С. 511–521.
13. Пархоменко Л. Хорове життя / Л. Пархоменко // Історія української музики: в 6 томах / [Відповідальний ред. М. Гордійчук]. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 1. – С. 364–372.
14. Руденко Л. Роль Києво-Могилянської та Духовної академії у розвитку хорового мистецтва України (за матеріалами їх нотозбірні): дис. ... кандидата мистецтвознавства: спец.: 17.00.03 / Л. Руденко. – К., 2010. – 220 с.
15. Русова С. Спомини (М. В. Лисенко) / С. Русова // Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. / [Редкол. : А. Лещенко (голова) та ін.]. – К. : Муз. Україна, 2003. – Т. 1. – С. 167–175.

REFERENCES

1. Askochenskyi, V. (1856), Kiev s drevneishym eho uchylshchem – Akademyei [Kiev with its oldest colleges – Academy], Typohrafiya unyversyteta sv. Vladymyra, Kyiv. (in Ukrainian).
2. Bulat, T. (1989), Concert activity, Istoriiia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian music], Kyiv, Naukova dumka, vol. II, pp. 498–510. (in Ukrainian).
3. Hulak-Artemovskiy, Ya. (1968), The chorus Lysenko, M. V. Lysenko v spohadakh suchasnykiv [M. V. Lysenko in the memoirs of contemporaries], Kyiv, Muzychna Ukraina, pp. 498–510. (in Ukrainian).
4. Iefremov, S. (1992), Intimate force, Muzyka [Music], no 5, pp. 3. (in Ukrainian).
5. Istorija ukrainskoi muzyky (1992), [History of Ukrainian music], vol. 1, Naukova dumka, Kyiv. (in Ukrainian).
6. Istoriiia ukrainskoi muzyky (1992), [History of Ukrainian music], vol. IV, Naukova dumka, Kyiv. (in Ukrainian).
7. Kozyttskyi, P. (1971), Spiv i muzyka v Kyivskij akademii za 300 rokiv yii isnuvannia [Singing and Music Academy in Kiev for 300 years of its existence], Muzychna Ukraina, Kyiv. (in Ukrainian).
8. Kolessa, F. (1947), Spogady pro Mykolu Lysenka [Memories of Mykola Lysenko], Vilna Ukrayina, Lviv. (in Ukrainian).
9. Koshyts, O. (1995), Spohady [Memories], Rada, Kyiv. (in Ukrainian).
10. Lashchenko, A. (1989), Khorovaia kultura: aspekty izuchenyia i razvytyia [Choral culture: aspects of learning and development], Muzychna Ukraina, Kyiv. (in Russian).
11. Mykhailychenko, O. (2005), Osvitno-pedahohichni aspekty ukrainskoi muzychnoi kultury druhoi polovyny XIX – pochatku XX st. [Educational and pedagogical aspects of Ukrainian musical culture of the late nineteenth – early twentieth century], Vyd-vo Mrija-1, Sumy. (in Ukrainian).
12. Pavlovskiy, M. (1968), Choral travel Lysenko, M. V. Lysenko v spohadakh suchasnykiv [M. V. Lysenko in the memoirs of contemporaries], Kyiv, Muzychna Ukraina, pp. 411–521. (in Ukrainian).
13. Parkhomenko, L. (1989), Choral life, Istoriiia ukrainskoi muzyky [History of Ukrainian music], Kyiv, Naukova dumka, vol. I, pp. 364–372. (in Ukrainian).
14. Rudenko, L. (2010), “The role of the Kyiv Mohyla Theological Academies and development of choral art in Ukraine (based on their collecting notes)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 “musical art”, Kyiv, 220 p. (in Ukrainian).
15. Rusova, S. (2003), Memories, M. V. Lysenko v spohadakh suchasnykiv [M. V. Lysenko in the memories of contemporaries], Kyiv, Muzychna Ukraina, vol. II, pp. 167–175. (in Ukrainian).