

УДК 78.071.2:78.087.68(=161.2+430.1+436):316.7“1945/1955”

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2020.01.023>

КАРАСЬ ГАННА

доктор мистецтвознавства, професор ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». ORCID iD 0000-0003-1440-7461

KARAS HANNA

a Doctor of Art Studies, a Professor at the State Higher Educational Institution *Vasyl Stefanyk Ciscarpathian National University*. ORCID iD 0000-0003-1440-7461

Бібліографічний опис:

Карась, Г. (2020) Культуротворча діяльність українських хорових диригентів в умовах таборів Ді-Пі після Другої світової війни. *Народна творчість та етнологія*, 1 (383), 23–36.

Karas, H. (2020) Culture-Creating Activities of Ukrainian Chorus Conductors in the Conditions of the Displaced Persons Camps after World War II. *Folk Art and Ethnology*, 1 (383), 23–36.

КУЛЬТУРОТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ХОРОВИХ ДИРИГЕНТІВ В УМОВАХ ТАБОРІВ ДІ-ПІ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Актуальність дослідження зумовлена кризою національної ідентичності, яка спостерігається в Україні останніми роками, проблемою повернення історичної пам'яті та пришвидшеними темпами еміграційних процесів у нашій країні. У статті здійснено панорамний огляд культуротворчої діяльності відомих українських хорових диригентів в умовах таборів Ді-Пі після Другої світової війни – Нестора Городовенка (Німеччина), Лева Туркевича (Австрія), Степана Гумініловича (Італія). У «таборовий період», що був важливим для збереження традицій хорового співу, хори українських емігрантів виконували важливу суспільну місію – гуртували розпорошену національну громаду, виховували в неї сентимент до рідної пісні, яку розглядали як могутній засіб протидії денационалізації, асиміляції. Культуротворча місія українських хорів полягала у збереженні вітчизняної хорової літератури і традицій хорового співу, пропагуванні української музичної культури в іншомовному середовищі.

Джерельною основою дослідження є мемуари учасників означеного періоду й збірки документів про табори Ді-Пі.

У статті використано історичний, аксіологічний, культурологічний підходи та відповідні їм методи, які визначили методологію дослідження. Зокрема, історико-хронологічний метод застосовано для розгляду діяльності українських хорових диригентів періоду після завершення Другої світової війни, аксіологічний – для визначення цінності здобутків українських митців, культурологічні методи сприятимуть різновекторному представленню внеску діячів культури як у світову, так і в українську скарбницю.

Наукову новизну дослідження становить уведення до наукового обігу систематизованої інформації про діяльність українських хорових диригентів в умовах таборів Ді-Пі після Другої світової війни.

Діяльність українських хорових диригентів в умовах таборів Ді-Пі після Другої світової війни допомогла українцям зберегти свої національну і культурну ідентичності, а для представників інших народів продемонструвала високі сенси і досягнення українського хорового мистецтва.

Ключові слова: культуротворча діяльність, українські хорові диригенти, табори Ді-Пі, Друга світова війна, хоровий спів.

The research relevance is caused by the crisis of national identity that has been observed in Ukraine for the last years, the problem of historical memory return and the accelerated pace of emigration processes in our country. A panoramic review of culture-creating activities of famous Ukrainian chorus conductors Nestor Horodovenko (Germany), Lev Turkevych (Austria), Stepan Huminiiovych (Italy) in the context of the Displaced Persons Camps after World War II is proposed in the article. During the camp period, which was important for the preservation of choral singing traditions, the choruses of Ukrainian emigrants has realized an important public mission – they united the scattered national community and brought up sentiment to the native song, which is considered as a powerful means of the resistance to denationalization and assimilation. The cultural mission of Ukrainian choruses was to preserve the national choral literature and traditions of choral singing, to promote Ukrainian musical culture in the conditions of foreign language environment.

The source basis of the study is formed by the memoirs of the participants of the indicated period, collections of documents about the DP Camps.

The authoress applies historical, axiological, cultural approaches and corresponding methods that determine the methodology of the research.

In particular, historical-chronological method is used to analyze the activities of Ukrainian choral conductors after the end of World War II; axiological method is applied to determine the value of Ukrainian artists achievements; culturological method facilitates multidimensional presentation of the contribution of cultural figures into the world and Ukrainian treasuries.

The scientific novelty of the research is the introduction of systematized information about the activities of Ukrainian choral conductors in DP Camps after the end of World War II to the scientific circulation.

Conclusions. The activities of Ukrainian chorus conductors in DP Camps after the end of World War II have helped Ukrainians to maintain their national and cultural identity, and demonstrated high senses and achievements of Ukrainian choral art to the representatives of other nationalities.

Keywords: culture-creating activities, Ukrainian chorus conductors, the Displaced Persons Camps, World War II, choral singing.

Актуальність дослідження зумовлена кризою національної ідентичності, яка спостерігається в Україні останніми роками, проблемою повернення історичної пам'яті та пришвидшеними темпами еміграційних процесів у нашій країні. Ці процеси, розпочавшись наприкінці XIX ст., тривали впродовж XX ст. Особливо масштабну еміграцію викликала Друга світова війна. Вона не тільки принесла великі втрати, але й стала могутнім стимулом до піднесення національного й державно-політичного руху не лише на теренах України, а й у діаспорі; створила певну межу між представниками другої і третьої еміграційних хвиль. «Ця межа, зокрема, – зауважив М. Марунчак, – помітна в організаційній структурі українців, у психологічній настанові та в дальших наслідках цієї війни, а саме в новій імміграції та дальшій і глибшій розбудові культурного життя української спільноти» [14, с. 257]. Для третьої хвилі масової еміграції українців, викликаній війною та її наслідками, притаманною була організаційна й соціальна динаміка, яку зумовив притік української інтелігенції, зокрема діячів музичної культури. Ця еміграційна хвиля, яка «...почувала себе наче

політичною армією повстанських та визвольних процесів в Україні» [14, с. 272], розпочала своє формування в таборах Ді-Пі. І хоча це був відносно короткий відтинок часу, проте табори стали центрами громадської, політичної та культурної діяльності емігрантів, тобто «...специфічними суспільствами, кожен зі своєю внутрішньою структурою та особливим характером стосунків. Таборова культура залишила свою позначку на українських громадах й після розселення їх у нових країнах» [9, с. 108–109].

Соціокультурні процеси, які відбувалися в «таборовий період», осмислюють сучасні українські науковці – К. Кейданський [9], Г. Карась [7], О. Подобєд [19], а творчим силуетам хорових диригентів присвячені розвідки Г. Шибанова [26], Н. Синкевич [22]. Однак у вищеподаних роботах дослідників культуротворчу діяльність українських хорових диригентів в умовах таборів Ді-Пі після Другої світової війни як цілісне явище не розглянуто.

Мета дослідження – створити панорамний огляд творчої діяльності українських диригентів у «таборовий період» після Другої світової війни.

Джерельною основою дослідження є мемуари учасників означеного періоду [2; 11; 5; 10; 21; 15; 17; 23], а також збірки документів про табори Ді-Пі [20; 27; 16].

Після завершення Другої світової війни окупаційні війська розподілили Німеччину на чотири частини: східну зайняли радянські війська, північну – англійці, західну – французи, південну (Баварію) – американці. У трьох зонах Західної Німеччини було видано звернення до чужинців, яких насильно вивезли на роботу в Німеччину, повертатися до своїх країн. Якщо вихідці із Центральної Європи поверталися, то громадяни з України відмовлялися і шукали захисту від примусового повернення. У західних зонах Німеччини, Австрії та Італії створили скупчення-табори, де проживали чимало українців, офіційно званих «переміщеними особами». Якщо, за підрахунками І. Стебельського, в Австрії був 21 такий табір, то в Німеччині, в американській зоні, їх налічували 161, а у британській – 86 [27, р. 43–51]. Чисельна кількість людей у таборах Австрії коливалася в межах 200–300 осіб, а в найбільших (міста Ландек, Зальцбург) – 1–2 тис. [9, с. 111]. В американській зоні найбільшими були табори в містах Карльсфельд, Регенсбурзі, Міттенвальді, Аугсбурзі та в Мюнхені – Функкасерне. У Міттенвальді (1945–1951), де в травні 1947 року налічували більше 3 тис., а в Регенсбурзі (1945–1949) до 15 тис. українців, діяли церкви, театри, церковні і світські хори. Загалом дослідники вважають, що на території Німеччини й Австрії після закінчення війни було понад 200 тис. українців [16, с. 10]. У деяких джерелах зазначено, що повоєнна еміграція українців сягнула 3 млн [24, с. 149].

Серед переміщених осіб були: військово-полонені; ті, кого вивезли на примусові роботи в Німеччину; в'язні німецьких концентраційних таборів, у тому числі й політичні; біженці та інші. Щодо останньої категорії, то лише влітку 1944 року майже 120 тис. українців Західної України залишили свої домівки і подалися на захід із частинами

німецької армії, які відступали [9, с. 110]. Наприкінці війни серед численних бездомних осіб у Німеччині й Австрії були мільйони українців, значна частина з яких не бажала повертатися додому [14, с. 262]. Федеральний посол Канади А. Глінка, офіційно відвідавши 1945 року численні табори переміщених осіб, виокремив такі причини небажання українців повертатися на Велику землю: 1) вони демократично пристосовані (у західному розумінні слова) і бажають жити життям вільної людини, адже ненавидять диктатуру в усіх її формах; 2) вони є глибоко релігійними людьми, а на підконтрольній комуністами території немає жодної свободи віри; 3) за комуністичної диктатури особиста і національна свободи неможливі ні в господарстві, ні в політичному розумінні; 4) існувала небезпека зі сторони НКВС (таємної поліції); 5) яких насильно було вислано в Україну, потрапляли до Сибіру [14, с. 134].

Дослідники умовно поділяють цей час на чотири періоди: 1) 1945–1946 роки – час страху і хаосу; 2) 1946–1948 роки – спроба організації належного життя за тих умов; 3) 1948–1951 роки – період «розселенчої лихоманки»; 4) час масового виїзду біженців та переміщених осіб до США завершився розпуском таборів у середині 1950-х років [цит. за: 9, с. 110]. На цій основі К. Кейданський дійшов висновку, що «...за відносно короткий термін табори пройшли практично повний цикл відтворення мікросупільств: зародження, функціональної діяльності та припинення свого існування» [9, с. 110].

Для організації та координації життя українців та їхнього представництва перед об'єднаним командуванням і німецькою владою 1945 року створили Український центральний допоміжний комітет – Центральне представництво української еміграції в Німеччині (ЦПУЕН, 1945).

Загалом таборове життя було надзвичайно політизованим, а спектр політичних партій репрезентований від правих до лівих. Оскільки серед біженців налічували майже

250 служителів церкви, то в таборах вони одразу ж розгорнули свою роботу. В ці роки існувало 120 приходів із 120 священниками і 58 278 зареєстрованими парафіянами. Більшість серед переміщених осіб (65 %) становили вихідці із Західної України, на території якої значний вплив мала Українська греко-католицька церква (далі – УГКЦ). У цей період її очолював архієпископ Іван Бучко. Духовні потреби вихідців із Східної України задовольняла Українська автокефальна православна церква (далі – УАПЦ).

Серед українських біженців спостерігалися представники всіх класів і прошарків тогочасного українського суспільства, проте таборова соціальна структура відрізнялася від існуючої в Україні: відсоток представників інтелігенції, у тому числі творчої, був вищим, аніж загалом у суспільстві. Саме в цій групі переміщених осіб перебували митці, які розгорнули в таборах активне музично-культурне життя.

І. Зелик подав п'ять соціологічних категорій таборового життя: 1) організація загальної активності та індивідуальних інтересів у мережі інституцій і асоціацій; 2) підвищення рівня внутрішньогромадських взаємин – від спільності до «суспільства»; 3) стратифікація – переміщеним особам інтерлюдія здавалася тимчасовим припиненням звичайних правил гри; 4) політизація громадського життя та соціальних відносин; 5) безпрецедентна інтеграція українців з різних регіонів, різних за своїм соціальним походженням, професійною та релігійною належністю. Отже, генерація, котра соціалізувалася в таборах, усвідомлювала як проблеми культурної ідентифікації, так і проблеми єдності в її політичному значенні [27, р. 463–464].

Повоєнні емігранти – це переважно молоді, громадсько-активні люди, серед яких було чимало інтелігенції, діячів культури та мистецтва, педагогів. За визначенням В. Маркуся, – «свіжа, але бурхлива кров», яка внесла збурення в суспільний організм сформованих громад [12, с. 84]. Вони швидко незалежилися: створили власні групи,

товариства, громадські структури. Водночас активно і позитивно налаштована до самоорганізації, інтелігенція внесла багато нового в діючі структури (церкви, школи, братські організації тощо).

У таборах виникли організовані форми діяльності: навчальні заклади, церковні громади, театри, мистецькі колективи, які українці згодом перемістили в інші країни своїх поселень, надавши нового імпульсу життю українських громад у них. У таборах українська громада розгорнула інтенсивну громадсько-політичну й культурну діяльність. Було створено: 41 організацію, у яких перебували 58 тис. осіб; 94 церковні громади; 44 видавництва, де друкували 147 періодичних видань; 31 оркестр; понад 60 хорів; 54 аматорські драматичні колективи. Лише впродовж 1946–1947 років у 78-ми таборах відбулося 2290 драматичних вистав, 1122 концерти, 85 виставок народного мистецтва [24, с. 153]. Окрім аматорських колективів, працювало кілька професійних колективів (театрів, хорів, балетних студій) і мистецьких організацій.

Незважаючи на складні обставини, невідзначеність подальшої долі, українці творили мистецькі колективи і навчальні інституції, здійснювали театральні постановки і концерти. Рідні слово, пісня і християнська віра були основою збереження української душі на розпутьях західного світу.

У таборі м. Ріміні (Італія, 1945–1947, англійська окупаційна зона) для полонених Першої Української дивізії Української національної армії (дивізія «Галичина») перебувало 9 тис. українців з різних регіонів України. 70 % з них – у віці до 26-ти років, 19 % – до 36-ти, 8 % – до 46-ти і лише 3 % були старші 46-ти років [18, с. 66]. При штабі табору діяли відділи й референтури, зокрема культурно-освітній і мистецький гуртки, які організовували культурно-мистецьке життя українців.

Оскільки «таборовий період» розпочинає третю еміграційну хвилю українців, а музична культура емігрантів потребує пев-

ної періодизації, то в основу нашої, авторської, концепції цього процесу лягло виявлення якісних змін у її стані, що зумовлено характером і масштабами двоєдиного процесу інтеграції-диференціації в ній. У її еволюції вирізняються якісно різні фази.

Узявши за основу історичну концепцію «хвиль еміграції», які творили своєрідні окремі «епохи» української спільноти у вільному світі, їх означення М. Марунчаком як «піонерської доби» (до Першої світової війни), «доби розвою» (міжвоєнний період), «доби організаційного вивершення, повної інтеграції та суспільної диференціації» (після Другої світової війни) [13, с. 15] та четвертої хвилі (від 1990-х рр.), ми в контексті епохи становлення і розвитку української музичної культури західної діаспори визначаємо такі її періоди (діахронний зріз): 1) стабілізаційно-адаптаційний, аматорський період; 2) організаційно-консолідаційний з рисами професіональності; 3) динамічно-структурований, професійний; 4) інтегративно-трансформаційний [7, с. 119]. Межевими подіями, що є своєрідними маркерами переходу від одного до другого циклу (періоду), були Перша (1914), Друга (1939) світові війни та розпад Радянського Союзу (1991).

У динамічно-структурований, професійний період (1939–1991), який збігається з етнічною фазою розвитку діаспори [4, с. 214], відбувається динамічний розвиток української музичної культури та суспільне її визнання як у колі емігрантів, так і серед корінного населення країн поселення, кристалізація її певних художньо-естетичних засад, відбір провідних жанрів, образно-емоційних домінант, тобто створення стійкої художньої традиції. У цей період динамічно розвиваються як творчий (композиторський) і музикознавчий напрями музичної культури, так і вдосконалюються виконавський і освітній, завершуються інституційні будівництва музичної освіти, наукових центрів, започатковується аналітичне вивчення музичної культури української діаспори,

відбувається професіоналізація мистецьких сил. Загроза знищення української ідентичності спонукає митців до плекання автентичних народних музичних традицій і розвитку професійних форм музичної культури.

Період таборів Ді-Пі (1945–1951) на території кількох країн повоєнної Європи був унікальним. У них перебували люди з різних регіонів України, різного соціального прошарку, інтелектуального рівня; їх об'єднувало велике бажання свободи, мрія про вільну, незалежну, соборну Україну. В таборах вирувало музичне життя, одним з проявів якого було хорове виконавство.

Музичну культуру української діаспори ми розглядаємо як органічну складову культури української громади загалом, зокрема її хоровий спів, що зумовлено давніми історичними традиціями народу. Аматорські хори в добу українського національного відродження на зламі ХІХ–ХХ ст. були могутнім поштовхом подальшого культурного розвитку. У перших двох хвилях еміграції вони, спільно з аматорським театром, стали «...цементом, що спаював громаду та водночас був ізолятором проти всеохоплюючої асиміляційної атмосфери американського культурно-цивілізаційного клімату» [8, с. 17].

У центрі хорового процесу стоїть диригент, сутність якого «...найвиразніше розкривається через специфіку його репетиційної роботи і через результати цієї праці – концертне виконання вже осмисленої музичної цілісності» [1, с. 6]. Виконавсько-диригентська естетика керівників хорів увібрала в себе кращі надбання української диригентсько-хорової школи, яка на початку ХХ ст. вдало поєднувала професіоналізм з основами народнопісенної естетики. Хорове виконавство передбачає одухотвореність, благородство смаку, високу досконалість форми і важливість змісту, дотримання традицій і вікового досвіду мистецтва, а ще «...Будь-яка жива система, живий організм поєднують у собі дві тенденції: охоронно-консервативну й оновлювано-революційну.

Наявність в академічному хорі першої тенденції не заважає другій здійснювати свою розвивальну функцію» [6, с. 43]. Джерелом надзвичайно яскравої та всеохопної диригентської інтерпретації майстрів стає глибоке проникнення в сутність художніх образів виконуваних творів, усвідомлення їхньої інтонаційної семантики та конструктивної логіки, тонке відчуття стилю. Виконавець, а саме ним є диригент, у трактуванні музики минулого «вчитує» актуальний для нас зміст, у сучасній – її генезу, що бере початок у минулому. Йому доручена висока соціальна місія (комунікативна) у здійсненні зв'язку часів, у встановленні єдності змінних культурних традицій. Диригент виступає як посередник між автором художнього тексту і реципієнтом, але і сам виконавець є в першу чергу реципієнтом, тобто тим, хто, будучи музикантом, сприймає творіння композитора. Як інтерпретатор, він трактує його по-своєму, виходячи зі свого ставлення до виконуваного твору і до творчості композитора загалом. Обидві сторони означеного процесу і співтворчості нероздільні у свідомості виконавця, тому, оцінюючи історичну мінливість і еволюцію виконавського стилю, важливо не упускати кожен з них. Як реципієнт, виконавець відповідає естетичному рівню сучасного розуміння художніх явищ, що відображається на його осмисленні музики; водночас, якщо він наділений неабияким талантом, у його інтерпретації виявляються такі явища «прозріння», які виходять за межі конкретного часу, визначають дальші шляхи розвитку виконавського мистецтва. До того ж різні стилі диригентів, різна репертуарна спрямованість породжують феномен виконавської полістилістики.

Музична культура українців діаспори після Другої світової війни збагатилася значними інтелектуальними і мистецькими силами. Вона сягнула вищого рівня майстерності та професійності. Хорове виконавство української діаспори, зокрема й церковно-духовне, у цей час динамізувалося і вдосконалювалося. До нього долучалися нові

колективи і досвідчені співаки з усіх теренів України, а хорові колективи очолювали диригенти з вищою музичною освітою. Як відзначив І. Кедрин-Рудницький, «...піднісся культурний рівень громади, зросли вимоги до виконавців, люди почали ходити на імпрези вже не тільки з патріотизму, але й із потреби – побачити й почути щось гарне і вартісне» [8, с. 17], тобто отримати естетичне задоволення. Хори виконували важливу суспільну місію – «стягання до одних заль розпорошеної нашої національної громади, плекання в неї сентименту до рідної пісні, до мелодії і слова, творення з пісні могутнього засобу протидіяння поступові денаціоналізації» [8, с. 17].

«Таборовий період», що був важливим для збереження традицій хорового співу, розглянемо на території трьох країн: Німеччини, Австрії та Італії.

Німеччина. Одразу ж по закінченні війни, у передмісті Мюнхена – Карльсфельді, – було створено великий табір із 20-ти бараків, при якому побудували великий зал на тисячі осіб. У ньому відбувалися зібрання і концерти, а також працювали церковні хори, хор «Трембіта» [16, с. 11].

У містечку Міттенвальд навесні 1946 року звели військові бараки «Єгеркасерне», «Піоніркасерне» й «Лютензе», куди звозили біженців, серед яких було більше тисячі українців [16, с. 3]. У таборі «Лютензе» спочатку діяв чоловічий хор, а згодом – мішаний, під керівництвом Ярослава Біласа. Коли українців перевели до табору «Піоніркасерне» (у січні 1947 р.), хор одночасно провадив свою діяльність і як світський, і як церковний. У «Єгеркасерне» працювали чотири хори: УГКЦ, УАПЦ, мішаний хор (диригент Володимир Чижик (1917–1999)) і хор «Пласт» [16, с. 49, 340]. Об'єднавшись у зведений колектив у 120 осіб під керівництвом В. Третьяка (колишнього диригента Харківської опери), виконали кантату «Шевченкові» К. Стеценка на слова К. Малицької [16, с. 49]. До керівництва церковним мішаним хором у Міттенвальді

залучили й отця Юрія Ковальського. Хор не тільки супроводжував Службу Божу, а й виступав з концертами, виконуючи твори в опрацюванні М. Лисенка, М. Леонтовича, Д. Котка [16, с. 158, 159, 274]. Цей диригент керував мішаним хором «Боян» і чоловічим хором «Сурма» [16, с. 340, 341]. Керівником хору учнів Української реальної гімназії був Володимир Чижик [16, с. 291], а хору пластунів – отець Богдан Ганушевський (1912–2001) [16, с. 311, 361].

У м. Регенсбурзі, з травня 1945 року, працював чоловічий церковний хор під керівництвом пастора (?) Куриленка – колишнього керівника хору митрополичого Собору в Холмі. З липня хор став мішаним. Ноти диригенту позичав отець Богдан Ганушевський, який у довоєнний час працював керівником хорів у Галичині. Невдовзі хор брав участь у концертах [20, с. 65]. Хором УГКЦ керував Осип Лупань, УАПЦ – Володимир Гавриленко, мішаним таборовим хором – Михайло Іваненко, жіночим – Олена Кокодинська [20, с. 447, 463–466]. Останній працював при Об'єднанні українських жінок у Регенсбурзі (створений 1947 р.) і активно концертував [20, с. 401].

Чоловічий хор «Сурма», заснований 1927 року в м. Львові, після Другої світової війни відновив свою діяльність у Німеччині, а згодом – у США [3, с. 256–257]. У 1937 році на посаду керівника хору запросили широковідомого на той час Омеляна Плешкевича (1897–1960). У 1943 році на конкурсі хорів Галичини, що відбувся у Львові, хор здобув «Срібну чашу». У вирі війни багато учасників хору та їхній диригент – Омелян Плешкевич – опинилися в еміграції. У 1945 році «Сурма» відродилася в м. Ноймаркті (Німеччина). Поповнившись новими співаками, хор упродовж двох років дав понад 50 концертів для американських військових частин у Німеччині. У 1947 році новим розміщенням хору стало м. Регенсбург. Звідси, у складі 40-ка співаків, «Сурма» відвідала з концертами всю американську зону Німеччини. У 1948 році в

Регенсбурзі ініціювали проведення «Тижня української культури», складовою частиною якого були окремі виступи хорів «Сурма» і жіночого, а ще «Сурма» мала честь відкрити святкування [20, с. 162, 456, 467].

У таборі «Оффенбах», у 1945–1946 роках, працював хор Олександра Колісниченка, про який згадав на сторінках мемуарів У. Самчук. Варто зауважити, що спів хору письменник ставив вище нарад політиків [21, с. 16]

Серед диригентів повоєнної, четвертої, хвилі вирізняється Нестор Городовенко (1885–1964) – засновник і багаторічний диригент капели «Думка» в м. Києві. Під час війни з колишніх співаків «Думки» та інших хорових колективів, що залишилися в Києві, він створив «Українську національну капелу», прощальний концерт якої, у серпні 1943 року, відбувся на сцені Академічного театру опери і балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Виїхавши на Західну Україну, в листопаді того ж року, у Львові, він створив «Український національний хор ім. М. Леонтовича», з яким невдовзі виступав, виконуючи твори галицьких композиторів. У липні 1944 року Нестор Городовенко емігрував з хором до Німеччини, де у грудні 1945-го, у таборі містечка Фюссен, створив хор «Україна», у якому було кілька співаків хору Олександра Кошиця. Диригент «... доповнив свою групу таборовими співаками і створив сильний дисциплінований хор і з ним, поза виступами в таборі, репрезентував українську культуру релігійними концертами в німецьких костелах» [16, с. 15]. Згодом хор переїхав у передмістя Мюнхена, де активно концертував, виконуючи українську класику, духовні твори Д. Бортнянського, О. Кошиця, К. Стеценка та народні пісні в опрацюваннях композиторів [20, с. 468]. Нестор Городовенко переслідував мету – популяризувати в Західній Європі українське хорове мистецтво, як це робив у 1920-х роках Олександр Кошиць. Як згадувала Ольга Соневецька, вона, разом із сином (майбутнім композитором Ігорем Соневицьким), слухала на одному з концер-

тів у Міттенвальді духовні твори західноєвропейських композиторів у виконанні капели [23, с. 346]. Згодом вона стала членом капели і зберегла «таємниці» хормейстерської майстерності митця: хористи перед початком репетицій мали знати свої партії напам'ять; з ними кожен день працювала концертмейстерка; на репетиціях мали бути абсолютна тиша і зразкова дисципліна; перед вивченням твору Нестор Городовенко читав і пояснював його зміст; демонстрував тон, якого вимагав від хористів; на концерті обличчя диригента набувало магнетичної сили [23, с. 347–348].

Дослідник творчості Нестора Городовенка Г. Шибанов наголосив, що життя митця в Німеччині було сповнене небезпеки і драматичних подій – за ним полювала радянська контррозвідка в Тюрингії: «Щоб не потрапити до її рук і не бути відправленим на “родіну”, хормейстерові та ще деяким його співакам довелося змінити прізвища на кілька років. І тільки перебравшись завдяки американській військовій адміністрації до Фюссена (Баварія), де хором було надано фінансову підтримку від німецької влади, Н. Городовенко мав змогу працювати в кращих умовах» [26, с. 17]. Нестор Городовенко вніс вагомий внесок у розвиток українсько-німецьких культурних зв'язків: невтомно пропагував українське хорове мистецтво; виконував складні полотна зарубіжних композиторів; виступив на батьківщині Р. Вагнера – Байройті – у знаменитому «Театрі фестивалю в Байроті» («Bayreuther Festspielhaus»); успішний виступ хору під його керівництвом під час Тижня української культури в м. Мюнхені (1948) був записаний однією з радіостанцій цього міста; місцева преса неодноразово писала про успішні виступи його хору [26, с. 17–18].

Австрія. Вагомий внесок у розвиток хорового мистецтва української діаспори вніс диригент Лев Туркевич (1901–1961) – колишній головний диригент Львівської опери. Він демонстрував високий професійний рівень українського хорового співу перед чужинця-

ми Австрії, Німеччини, Швейцарії. Спочатку в англійській окупаційній зоні, у таборі м. Філлаха (Каринтія), де перебували молоді вояки Української дивізії «Галичина», диригент створив хор ім. О. Кошиця, з яким співав Службу Божу, оригінальні твори та обробки українських народних пісень. Не вдовольняючись малим хором, у серпні 1946-го Лев Туркевич, забравши із собою кращих співаків, переїхав до французької окупаційної зони в табір «Форкльостер» м. Брегенца, де вже діяв професійний чоловічий хор під назвою «Ватра», що відповідало вогню і запалу, яким «горіли» диригент і його хористи [2]. Колектив ставив перед собою завдання пропагувати українську пісню серед чужинців, забезпечити себе матеріально та уможливити своє переселення на американський континент [11, с. 80]. Вибравши 30 здібних співаків (незважаючи на територіальну, релігійну чи політичну належність), Лев Туркевич у нелегких таборових умовах вишколював їх на репетиціях по 6–8 годин щоденно. Маючи високий рівень виконавської майстерності, упродовж трьох років (1946–1949) хор дав 240 концертів у різних окупаційних зонах Австрії, Німеччини та у Швейцарії¹, у тому числі в знаменитому концертному залі «Моцартеум» («Mozarteum») м. Зальцбурга (1947) і найбільшому залі м. Женеви «Реформації» («Réformation») (1948). У 1947 році хор концертом відсвяткував річницю свого існування і 25-літній ювілей музичної діяльності Лева Туркевича.

Репертуар хору (103 твори) становили не тільки оригінальні твори українських композиторів (С. Гулака-Артемівського, Ф. Колесси, С. Воробкевича, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, С. Людкевича, П. Козицького, М. Гайворонського, А. Гнатишина, З. Лиська) та їхні обробки українських народних пісень (23), окремі з яких були перекладені на чоловічий склад хору Левом Туркевичем, а й твори західноєвропейської класики (18 творів, зокрема ораторія «Створення світу» Й. Гайдна, 9-та сим-

фонія Л. Бетховена, твори В.-А. Моцарта («Ave Verum»), Ф. Шуберта, Й. Брамса («Wiegenlied»), А. Брукнера («Angelus»), Ф. Мендельсона), які виконували мовою оригіналу, та релігійна програма (31 твір, зокрема «Служба Божа» Д. Бортнянського). Часто програма концерту «Ватри» містила три частини: першу і третю частину наповнювали українськими творами, а другу – французькими й німецькими.

Лев Туркевич створив самобутні аранжування і переклади відомих творів, надавши їм нових фарб і посиливши зображальність та ілюстративність цих творів. Так, у вступі до пісні «Гей, на горі, там жінці жнуть» зімітував тупіт кінноти, у «Дзвонах» О. Кошиця відтворив звуки дзвонів [11, с. 81]. Для поповнення репертуару та наближення його до слухачів він здійснив аранжування творів Й. Брамса, французького композитора Йосифа Бове², польських народних пісень, французької «Марсельєзи», залишивши при цьому оригінальні літературні тексти німецькою, французькою, польською та латинською мовами. Цими творами хор забезпечував високу культуру естетичного смаку слухачів.

Нові інтерпретації диригента, наближені до західноєвропейського стилю, здобули високу оцінку фахових критиків Європи [11, с. 86–97]. У рецензії на виступ хору (квітень 1947 р.) у великому залі «Моцартеум» професор Т. Вернер, зокрема, написав: «Школа, яку дав хоріві його керівник, досягає віртуозності. <...> Взивання повних і півголосів, моментальна зміна силових ступенів, – найгостріша переміна темпу, найдокладніше вивчення суттєвого в звуці, зрозумілого в слові, розмах мелодійних і запружуюча сила ритмічних цінностей – усі ці категорії є власністю диригента, яку він передає своєму гуртові без застереження» [цит. за: 11, с. 88]. У другій його ж рецензії наголошено, що український хор «Ватра» «...шукає індивідуального відхильного напрямку, бо він хоче в рамках мистецтва більше служити народові. Відповідно до цього його

продукція є природня і невимушена, вільна від специфічної музичної артистики...», а українські пісні у виконанні хору були «... справжньою маніфестацією національної самосвідомості і віри в Божу справедливість» [цит. за: 11, с. 88].

Хор і його керівник завоювали симпатію відомого у світі диригента симфонічного оркестру американської Метрополітен-опера Отто Клемперера, який висловив свою подяку за концерт у Німеччині. Швейцарський пастор Люїс Шраер посприяв концертній діяльності хору в його країні на кращих концертних естрадах, у церквах та на радіостанціях.

На концертах «Ватри» під керівництвом Лева Туркевича були присутні: швейцарський консул у м. Брегенці К. Бітц, який, познайомившись із українським диригентом і його хором, став їхнім приятелем та надалі допомагав у вирішенні паспортних формальностей, пов'язаних з гастролями у Швейцарії; методистський пастор Люїс Шрайнер з Райнека (Швейцарія), який організував перше турне хору до своєї країни та опікувався ним до його завершення Європою; французький генерал Десонвіль з м. Констанца, який також допомагав з паспортними справами хору; професор Г. Гуртлер з м. Женеви – шкільний товариш С. Людкевича. Він був великим приятелем диригента і, зокрема, висловився про нього так: «Ви самі не знаєте, яку велич ви собою уявляєте та якого ви маєте велетня духа в особі проф. Туркевича, оцініте це щойно тоді, як його не стане!» [цит. за: 2, с. 226].

Серед відомих австрійських критиків, які високо оцінили професійний рівень хору, – композитор О. Лютце, професор Т. Вернер, доктор А. Гасслінгер. Вони зауважили на таких рисах Лева Туркевича, як вроджена музикальність, дбайлива старанність, національне відчуття спільноти, високовартісне мистецьке керування, віртуозність школи; а також досконалість виконання, чистота як музичної інтонації, так і вимови німецького тексту, цікава інтерпретація, дисципліно-

ваність хору [2, с. 202–205]. Часто зауважували ще на одній особливості цього хору – на оркестровому забарвленні. Трагування хору як своєрідного оркестру застосовував і великий О. Кошиць. Архіваріус колективу І. Бодревич зібрав більше 150 фахових рецензій на виступи хору, він же зафіксував і кількість слухачів – 120 тис. осіб. З виступів «Ватри» було відзнято п'ять кінофільмів.

Після виїзду Лева Туркевича до США (лютий 1949 р.), хор ще продовжував деякий час працювати під керівництвом Євгена-Ореста Садовського (1913–2014) і концертував у Швейцарії.

У м. Зальцбурзі в цей період працював хор «Муза» (1946–1947) під керівництвом Леонтія Крушельницького, в Іннсбруку, пізніше у Брегенці, – «Думка» під керівництвом Миколи Струка (1945), у Гогенемсі (Форарльберг) – «Боян» під керівництвом Василя Безкоровайного (1880–1966).

Італія. У матеріалах до історії 1-ї Української дивізії В.-Б. Будного подано хроніку таборів у містечку Беллярії і м. Ріміні за 1945–1947 роки, яка свідчить про інтенсивне культурно-мистецьке життя полонених [18, с. 260–276]. Так, перша формальна репетиція хору під керівництвом Степана Гумініловича (1917–1985), який на початку діяльності мав назву «Студентський хор У.Т.П.», згодом – офіційну «Хор А», а з грудня 1945 року «Бурлака», відбулася 27 травня 1945 року в таборі «14 а» поблизу Беллярії [25, с. 15]. Першими творами на репетиції були «Сонце низенько» і «Засяло сонце золоте» І. Недільського. У червні 1945 року відбувалися Служби Божі за участю церковного хору «Славута» під керівництвом Осипа Головацького; імпровізоване вар'єте за участю джазового оркестру під керівництвом Осипа Головацького, а також із його піснями; перший великий концерт двох таборових хорів (хор «Б», або «Славута», і хор «А», або «Бурлака» [5, с. 136]) і джазового таборового оркестру та шотландських військових (у грудні – виступ з нагоди Свята святого Миколая).

З хором «Бурлака» також працював Євген Пасіка. Обидва диригенти – представники львівської хорової школи, а учасники хору – колишні вояки дивізії «Галичина», аматори хорового співу, любителі української пісні, які мали чудові голоси.

Репетиції хору «Бурлака» відбувалися двічі на день під палючим італійським сонцем. До складу хору входило 30 членів, які мали добрі голосові дані [5, с. 136]. Серед них – Ярослав Бабуняк, Євген Пасіка, Мирон Лозинський, Ярослав Паньків – музиканти, композитори, співаки і диригенти з професійною музичною освітою. Співак Мирон Лозинський займався з хористами постановкою голосу, Євген Пасіка навчав їх сольфеджіо. Метою хору було «...нести розвагу таборовикам, підкріплювати дух молодих людей, що далеко від своїх сіл, міст і рідних несли нашу національну гордість і красу, українську пісню, серед чужинців <...> виконувати цю пісню, як можна високоякісно і тим гідно репрезентувати Україну на чужині» [17, с. 15]. Професіоналізм, ентузіазм та юність виконавців забезпечили не тільки успіх на початку творчого шляху колективу, але й багаторічний тріумф на теренах різних країн світу.

17 червня 1945 року хор уперше виступив перед шотландцями, а 24-го – для всього табору. Саме цей, другий, успішний концерт перед англійськими і шотландськими вояками, які охороняли табір, сприяв іншим концертам хору в м. Річіоне перед англійським командуванням (9 і 12 вересня 1945 р.), на яких були присутні генерали. Один з них – командир 8-ї англійської армії маршал сер Гарольд Александер – високо оцінив мистецький рівень хору та особисто подякував диригентові за успіхи [5, с. 19]. За рік хор мав понад 300 репетицій, вивчив 60 творів, власними силами організував 104 концерти, у тому числі 43 – для табору, 61 – для чужинців (35 – для німців, 15 – для англійців, 11 – для інших). Репертуар хору містив понад 60 концертних номерів. До складу хору входили ансамбль бандуристів, ансамбль тан-

цюристів, джазовий оркестр та вокальний квартет [5, с. 138–139].

4 грудня 1945 року в таборі заснували театр. За ініціативою та силами таборового хору під керівництвом Степана Гумініловича було здійснено постановки двох ревію – «В мелодій ритмі» (4 березня 1946 р.) і «Весна іде» (28 квітня 1946 р.). Обидві – композиції самого диригента на лібрето Юрія Фориса [5, с. 136–139; 18, с. 266, 268].

Силами хору «Бурлака» під керівництвом Степана Гумініловича, балету та джазового оркестру 14 січня 1946 року відбувся концерт із нагоди святкування Нового року. Культурно-освітній відділ організував так звану академію з нагоди роковин 22 січня 1918–1919 років. Концерти на пошану Т. Шевченка, у березні 1946 року, провели таборовий хор «Бурлака» (9 березня) та інші організації табору [18, с. 266–267]. Хор «Бурлака» також брав участь у Великодніх богослужіннях [15, с. 149]. У травні того ж року Свято героїв відзначили величною академією на пошану М. Міхновського, С. Петлюри та Є. Коновальця. Участь у ній брали обидва таборові хори й ансамбль бандуристів під керуванням Ярослава Бабуняка [5, с. 80; 18, с. 268]. 4 листопада 1946 року, після виїзду Степана Гумініловича до Австрії, хор «Бурлака» очолив Євген Пасіка, з яким, згодом, колектив виїхав до Англії.

У цьому таборі військовополонених було збудовано дві церкви (греко-католицьку і православну), при яких діяли хори. Вони брали участь не тільки у Службі Божій, а й у світських концертах. Історія хору православної церкви сягає першого Богослужіння 1 Української дивізії Національної армії на фронті під м. Фельдбахом у 1945 році. Серед вояків був православний священник – ієромонах Йов (Скакальський), який відправляв Богослужіння та задовольняв релігійні потреби віруючих. Перша православна Служба Божа відбулася на свято Вознесіння у 1945 році в польовій капличці в Белярії. Тоді ж сформувався хор. Його основу (30 співаків) становили переважно вихідці

з Волині. Є. Загачевський і М. Крат подали перелік прізвищ учасників хору, його світлини, а також зазначили прізвища перших диригентів – поручник, професор Петро Савицький і Анатолій Кліш [5, с. 88, 90; 10, с. 244–246, 249]. Останній, будучи фаховим диригентом і дяком, у стислий термін вивів хор на належний рівень: «...Богослужба відбувалася докладно за уставом, із збереженням традицій Української Церкви. Кожне слово священника, кожний рух його, молитви та надхненні слова стихир-ірмосів і інших співів здавалися чудовою симфонією, а може старою легендою такої далекої поневоленої батьківщини» [10, с. 246]. У церковному житті табору проявлявся й екуменізм: «Дуже часто з нами [православними. – Г. К.] молилися брати-католики, яким подобалася Богослужба українською мовою з постійними згадками про Україну та про наш народ в окремих молитвах та ектеніях» [10, с. 248].

Висновки. Діяльність хорових колективів як одна з форм культурної праці мала на меті не тільки естетичну функцію, а й виховну, етнозберігаючу. Участь у хорі допомагала його учасникам боротися з апатією, зневірою, пережити складні таборові умови. Українська пісня була «...одним з тих чинників, які збудили націю до життя, а світові показали її окремішність та культуру» [5, с. 136]. Хорові диригенти таборового періоду виконували насамперед місію пропагування України та її музичної культури серед чужинців, яка спонукала їх виявляти багатогранність свого обдарування. Окрім власне диригентської функції, вони були добрими організаторами, менеджерами, психологами, композиторами, аранжувальниками, а ще – високодуховними й обдарованими особистостями.

Попри спорідненість у соціокультурних умовах творчої праці, хорові диригенти зазначеного періоду мали певні відмінності в таких ракурсах, як походження, освіта, специфіка керування хоровими колективами, диригентська манера, хорова творчість та індивідуальні психологічні риси.

Значний вплив на формування особистостей Лева Туркевича, Євгена-Ореста Садовського, отця Богдана Ганушевського мали священічі родини, з яких вони походили. Омелян Плешкевич і Степан Гумінілович походили з родини вчителів, Нестор Городовенко – з родини сільських наймитів. Якщо Лев Туркевич мав ґрунтовну музичну освіту (Академія музики у Відні, Віденський університет) і великий практичний диригентський досвід, то Нестор Городовенко, Омелян Плешкевич, Степан Гумінілович, Євген-Орест Садовський здобували музичну освіту спорадично, а окремі диригенти мали музичну освіту інших профілів (Василь Безкоровайний, Володимир Чижик). Високою професійною майстерністю диригування вирізнялися Лев Туркевич і Нестор Городовенко. Аналіз репертуару хорів, який є відзеркаленням професійного рівня диригента, засвідчує, що тільки програми Лева Туркевича містили велику кількість складних полотен зарубіжних авторів мовами оригіналів, а також модерних українських

композиторів, у той час як в інших диригентів домінували українська класика, обробки українських народних пісень та власні композиції (Євген-Орест Садовський, Степан Гумінілович, Василь Безкоровайний). Щодо індивідуальних психологічних рис, то Лев Туркевич і Нестор Городовенко виявили себе як скромні особистості, а Євген-Орест Садовський «...увіковічив себе і в автобіографіях, і в трьох збірниках власних пісень і аранжувань...» [22, с. 143].

Важливим результатом творчої праці диригентів було продовження діяльності окремих хорових колективів «таборового періоду» за океаном. Хор «Україна» Нестора Городовенка працював у Монреалі (Канада), а чоловічі хори «Сурма» Омеляна Плешкевича в Чикаго (США) і «Бурлака» Степана Гумініловича в Торонто (Канада) провадять своє творче життя й нині.

Загалом діяльність хорових диригентів діаспори була важливою ланкою культуротворчого процесу української громади у складних умовах виживання.

Примітки

¹ Повний перелік міст, де виступав хор «Ватра», див.: [11, с. 96–97].

² Лев Туркевич аранжував його твір «Стара колиба» та виконав у присутності автора у м. Фрайбурзі

(Швейцарія), чим глибоко зворушив композитора, який своєю чергою високо оцінив мистецький рівень хору й професіоналізм диригента. Більш докладно див.: [11, с. 90–91].

Список використаних джерел

1. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя : монографія. Київ : Дніпро, 2002. 664 с.

2. Бодревич І. Через пісню до слави. Професор Лев Туркевич, б. директор-диригент опери у Львові, – як мистецький керівник та диригент української чоловічої капелі – «ВАТРА» (1946–1949). *Левицька Л. Лев Туркевич. Життя і творчість*. Торонто, Канада : Накладом Любов Левицької, 1965. С. 183–254.

3. Бурбан М. Українські хори і диригенти : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2006. 640 с.

4. Грабович О. До питання акультуризації української еміграції. *Українська еміграція. Історія і сучасність* : матеріали Міжнар. наук. конф., присвячених

100-річчю еміграції українців до Канади / упоряд. Ю. Сливка. Львів : Каменярь, 1992. С. 207–215.

5. Загачевський Є. Белярія – Ріміні – Англія: репортаж-спогад. Мюнхен : Вид-во Братства колишніх вояків 1 УД УНА, 1968. 323 с.

6. Казачков С. Сьогоднішній день хорової культури. *Советская музыка*. 1982. № 2. С. 42–45.

7. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

8. Кедрин-Рудницький І. Пісня на службі громади. *Невмируща пісня : ювілейний альманах хору «Думка»*. 1949–1959. Нью-Йорк, 1960. С. 15–18.

9. Кейданський К. Табори для переміщених осіб у Німеччині та Австрії. Погляд на структуру й діяльність. *Українська діаспора*. Київ ; Чикаго, 1994. Ч. 6. С. 108–123.
10. Крат М. Українська православна громада. *Перша Українська дивізія Української національної армії у британському полоні в Італії. Ріміні 1945–1947 : збірник I* / упор. Всеволод Б. Будний. Нью-Йорк : Б-во колишніх вояків I Укр. дивізії Української національної армії. Головна управа. Матеріали до історії дивізії, 1979. С. 243–252.
11. Левицька Л. Мелодія життя. *Левицька Л. Лев Туркевич. Життя і творчість*. Торонто, Канада : Накладом Любов Левицької, 1965. С. 8–180.
12. Маркусь В. Анатомія однієї української громади в США. *Українська діаспора*. Київ ; Чикаго, 1995. Ч. 7. С. 81–93.
13. Марунчак М. Історія українців Канади. Вінніпег : УВАН в Канаді, 1991. Т. 1. 464 с.
14. Марунчак М. Історія українців Канади. Вінніпег : Накладом УВАН в Канаді, 1991. Т. 2. 512 с.
15. Мединський С. Дивізійними стежками (спогади). Торонто : Beskyd Graphics, 1991. 185 с.
16. Міттенвальд 1946–1951. 3 нагоди 50-ліття таборів українських біженців в Міттенвальді, Німеччина. Воррен, Мічиган, 2001. 753 с.
17. Паньків Я. Рімінський ансамбль «Бурлака» в моїй пам'яті: Белярія – Ріміні. Італія 1945–1947, Англія 1947–1949 : спомини. Монреаль : Вид-во Братства кол. вояків I Укр. дивізії УНА, 1998. 126 с.
18. Перша Українська дивізія Української національної армії у Британському полоні в Італії. Ріміні 1945–1947. 36. 1 / упор. Всеволод Б. Будний. Нью-Йорк : Б-во колишніх вояків I Укр. дивізії Української національної армії. Головна управа. Матеріали до історії дивізії, 1979. 327 с.
19. Подобєд О. Українська планета Ді-Пі: культура та повсякдення : монографія. Житомир : Вид. О. О. Євенок, 2018. 396 с.
20. Регенсбург: статті – спогади – документи: до історії української еміграції в Німеччині після Другої світової війни. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1985. 684 с.
21. Самчук У. Планета Ді-Пі: нотатки й листи. Вінніпег : накладом Т-ва «Волинь», 1979. 355 с.
22. Синкевич Н. Лев Туркевич і Євген-Орест Садовський: порівняльна характеристика творчих силуетів хорових диригентів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2016. Вип. 15. С. 137–144.
23. Соневицька О. Нестор Городовенко у моїх спогадах. *Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах* / упоряд., вступ. ст., ред. та примітки І. Лисенка. Київ : Рада, 2008. С. 346–348.
24. Українські поселення : довідник / ред. колегія : гол. ред. А. М. Мілянч. Нью-Йорк : Укр. соціологічний ін-т, 1980. 351 с.
25. Федик І. Історія хору «Бурлака». Торонто ; Львів : ВВП «Місіонер», 2004. 188 с.
26. Шибанов Г. Хормейстерська діяльність Нестора Городовенка в Канаді. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 2 (18). Театр. Музика. Кіно. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. С. 16–25.
27. The Refugee Experience: Ukrainian Displaced Persons after World War II. Edmonton, 1992. 517 p.

References

1. BENCH O. (2002) Pavlo Muravskiy. The Phenomenon of One Life: A Monograph. Kyiv: Dnipro, 664 pp.
2. BODREVYCH I. (1965) Through Song to Glory. Professor Lev Turkevych, b. Director-Conductor of the Opera in Lviv, – as an Artistic Head and Conductor of Ukrainian Men's Chapel "VATRA" (1946–1949). In: *Levytska L. Lev Turkevych. Life and Works*. Toronto, Canada: Edition by Liubov Levytska, pp. 183–254.
3. BURBAN M. (2006) Ukrainian Choruses and Conductors: A Monograph. Drohobych: Posvit, 640 pp.
4. HRABOVYCH O. (1992) On the Issue of Ukrainian Emigration Acculturation. *Ukrainian Emigration. History and Contemporaneity: Materials of Scientific Conference on the Occasion of the Centenary of Ukrainians Emigration to Canada* (compiled by Yu. Slyvka). Lviv: Kameniar, pp. 207–215.
5. ZAHACHEVSKYI YE. (1968) Bellaria – Rimini – England: Report-Memoirs. Munich: Publishing House of the Brotherhood of Former Soldiers of 1 UD UNA, 323 pp.
6. Kazachkov S. (1982) This Day of Choral Culture. *Soviet Music*, no. 2, pp. 43–45.
7. KARAS H. (2012) Musical Culture of the Ukrainian Diaspora in the Twentieth-Century World Space: A Monograph. Ivano-Frankivsk: Tipovit, 1164 pp.
8. KEDRYN-RUDNYTSKYI I. (1960) A Song at the Community Service. *Immortal Song: Anniversary Almanac of the Dumka Chorus. 1949–1959*. New York, pp. 15–18.
9. KEIDANSKYI K. (1994) Camps for Displaced Persons in Germany and Austria. A Look at the Structure and Work. *Ukrainian Diaspora*. Kyiv; Chicago, Part 6, pp. 108–123.
10. KRAT M. (1979) Ukrainian Orthodox Community. *The First Ukrainian Division of the Ukrainian National Army in British Captivity in Italy. Rimini 1945–1947: collection I* (compiled by Vsevolod B. Budnyi). New York: Brotherhood of Former Soldiers of One Ukr. Division of Ukrainian National Army. Main Board. Materials on the Division History, pp. 243–252.

11. LEVYTSKA L. (1965) Melody of Life. In: *Levytska L. Lev Turkevych. Life and Works*. Toronto, Canada: Edition by Liubov Levytska, pp. 8–180.
12. MARKUS V. (1995) Anatomy of Ukrainian Community in the USA. *Ukrainian Diaspora*. Kyiv; Chicago, Part 7, pp. 81–93.
13. MARUNCHAK M. (1991) History of Ukrainians in Canada. Winnipeg: UVAN in Canada. Vol. 1, 464 pp.
14. MARUNCHAK M. (1991) History of Ukrainians in Canada. Winnipeg: UVAN in Canada. Vol. II, 512 pp.
15. MEDYNSKYI S. (1991) By Divisional Trails (Memoirs). Toronto: Beskyd Graphics, 185 pp.
16. (2001) Mittenwald 1946–1951. On the Occasion of the 50th Anniversary of Ukrainian Refugees Camps in Mittenwald, Germany. Warren, Michigan, 753 pp.
17. PANKIV YA. (1998) Rimini Company “Burlaka” in My Memory: Belaria – Rimini Italy 1945–1947, England 1947–1949: Memories. Montreal: Editorial of the Brotherhood of Former Soldiers of One Ukrainian Division of UNA, 126 pp.
18. (1979) The First Ukrainian Division of Ukrainian National Army in British Captivity in Italy. Rimini 1945–1947. Collection 1 (compiled by Vsevolod B. Budnyi). New York: Brotherhood of Former Soldiers of One Ukrainian Division of Ukrainian National Army. Main Board. Materials on the Division History, 327 pp.
19. PODOBIED O. (2018) Ukrainian DiPi Planet: Culture and Everyday Life: A Monograph. Zhytomyr: Publisher O. O. Yevenok, 396 pp.
20. (1985) Regensburg: Articles – Memories – Documents: On the History of Ukrainian Emigration in Germany after World War II. New York; Paris; Sydney; Toronto, 684 pp.
21. SAMCHUK U. (1979) Di-Pi Planet: Notes and Letters. Winnipeg: By Edition of the “Volyn” Society, 355 pp.
22. SYNKEYVYCH N. (2016) Lev Turkevych and Yevhen-Orest Sadovskyi: Comparative Characteristic of Creative Silhouettes of Choral Conductors. *Current Issues of the Humanities*. Drohobych, Iss. 15, pp. 137–144.
23. SONEVYTSKA O. (2008) Nestor Horodovenko in My Memoirs. *Musical Culture of Ukraine in Memoirs, Materials, Letters* (compiled by I. Lysenko). Kyiv: Rada, pp. 346–348.
24. MILIANYCH A., editor-in-chief (1980) Ukrainian Settlements: A Reference-Book. New York: Ukrainian Sociological Institute, 351 pp.
25. FEDYK I. (2004) History of the “Burlaka” Choir. Toronto; Lviv: VVP “Misioner”, 188 pp.
26. SHYBANOV H. (2007) Chorus Master Work of Nestor Horodovenko in Canada. *Researches of the Fine Arts. Theatre. Music. Cinema*. Kyiv: M. Rylskyi IASFE, no. 2 (18), pp. 16–25.
27. (1992) The Refugee Experience: Ukrainian Displaced Persons after World War II. Edmonton, 517 pp.