

УДК 784.1(492.83)+78.071.2Ант

## УКРАЇНСЬКІСТЬ ЯК КОНСТАНТА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ «ВІЗАНТІЙСЬКОГО ХОРУ» МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА

Уляна Граб

У статті розглянуто витоки формування виконавського стилю «Візантійського хору» з Утрехта на основі епістолярію М. Антоновича – його організатора й керівника. Досліджено шляхи формування звукового образу хору, феномен українськості як домінантної риси його естетичної сутності.

**Ключові слова:** епістолярій, «Візантійський хор», Мирослав Антонович, виконавський стиль, національний звуковий ідеал.

В статье рассмотрены истоки формирования исполнительского стиля «Византийского хора» из Утрехта на основе эпистолярия М. Антоновича – его организатора и руководителя. Исследуются пути формирования звукового образа хора, феномен украинскости как доминантной черты его эстетической сущности.

**Ключевые слова:** эпистолярий, «Византийский хор», Мирослав Антонович, исполнительский стиль, национальный звуковой идеал.

The origins of the *Byzantine Choir* from Utrecht performing style on the base of M. Antonowych epistolary heritage who is its organizer and leader are considered in the article. The forming ways of the choir sound image, the phenomenon of Ukrainian identity as a prevalent feature of its aesthetic essence are investigated.

**Keywords:** epistolary heritage, *Byzantine Choir*, Myroslaw Antonowych, performing style, national sound ideal.

В українській музичній культурі Мирослав Антонович посідає особливе місце завдяки багатогранності своєї творчості. В одній особі поєдналися глибокий науковець-музиколог, обдарований оперний співак-баритон, талановитий диригент – творець унікального чоловічого «Візантійського хору», який протягом багатьох років успішно підкорював світові сцени. Незмінний успіх у слухачів і суперлятиви рецензентів, що супроводжували багатолітні виступи хору, дають нам можливість говорити про феномен тієї «шляхетної організації», яка складалася виключно з хористів – голландців, а проте виконувала українську музику – церковну, народну та класичну.

При цьому дуже важливо збагнути, що голландцям і український репертуар, і, ще більшою мірою, стиль виконання («слов'янський» – як вони його характеризували) були ментально чужими. Одна справа – виконавці, «домінантні риси національної психології» яких, за О. Козаренком, глибоко резонують з національним звуковим ідеалом як «продуктом «духовної роботи» багатьох поколінь, а відтак він стає для них «близьким і зрозумілим опізнавальним знаком» [18, с. 93]. Зовсім інша ситуація, коли для хористів і слухачів усе, що вони чують, не має з чим резонувати, окрім емо-

цій, і, особливо на початку діяльності хору, сприймалося як щось надзвичайно екзотичне, цікаве, але неприродне для голландської хорової традиції. Наведемо тут коротку, але дуже характерну цитату з голландської преси: «Своєрідний тембр, сталеве форте, раптові динамічні контрасти – усі ці особливості диригент настільки вивчив зі співаками, включаючи вимову українською мовою, що можна говорити про **повну імітацію** [підкреслення наше. – У. Г.] <...> Є дискусійним, якою мірою є перевагою, що голландські співаки-хористи практикують специфічно слов'янський стиль» [30]. Отож, можемо погодитися з О. Козаренком, що «саме мірою ототожнення виконавця з національним звуковим ідеалом визначається ступінь адекватності інтерпретації» [18, с. 95], але ж як вони досягнули цей «ступінь адекватності»? У цьому видається надзвичайно важливою роль М. Антоновича як **творця** виконавського стилю хору, відтак важливими є його бачення своїх завдань, методи їх утілення, його виконавські орієнтири та внутрішні спонуки, які беруть початок у «національному космо-психологосі» [18, с. 95].

Дослідженню окремих аспектів феномену «Візантійського хору» присвячені праці Ігоря Червінського, Ганни Карась, спроба

## ІСТОРИЯ

цілісного осмислення виконавського стилю цього колективу здійснена в магістерській праці студентки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Євгенії Лазаревич.

Цінним джерелом, у якому можемо віднайти важливу інформацію про те, що слугувало формуванню звукового образу хору, про витoki його естетичного наповнення й форми акцептування традиції хорового співу, є епістолярій Мирослава Антоновича. У ньому, немов дорогоцінні вкраплення, знаходимо міркування, окремі спостереження, згадки й запитання, які дають можливість зрозуміти, як формувалися його виконавські орієнтири, що слугувало зразком для розбудови власного диригентського стилю та формувало неповторне звукове поле його хору.

Предметом цієї статті є яскравий «епістолярний дует» Мирослава Антоновича та Павла Маценка, який хронологічно охоплює приблизно півтора року – від 18 листопада 1953 року до 8 березня 1955 року. Саме в цей період – протягом 1953 року – М. Антонович був стипендіатом у Гарвардському університеті. Вільний від службових обов'язків, від праці з хором, весь свій час він присвячує перебуванню в бібліотеці, яка була і є найбільшою університетською бібліотекою не лише Америки, але й світу, у якій, як писав один з ініціаторів створення українознавчих студій та Українського наукового інституту в цьому закладі Омелян Прицак, був «дуже добрий слов'янський відділ, а навіть добрі і повні раритетів українські відділи» [26, с. 18]

Саме в цей час з'являються листи, у яких широко дискутуються проблеми диригентської праці, її завдань, здобутків та проблем. Це не лише спогади про особистості Котка і Кошиця, їхніх методів роботи з хором, особливості їхньої композиторської творчості. Це широка панорама передвоєнного музично-громадського життя в Галичині і на еміграції, де вкраплені надзвичайно цікаві згадки про Станіслава Людкевича, Філарета Колессу, Нестора Городовенка, Василя Барвінського, Миколу Леонтовича – те «зафіксоване і нетлінне», яке дає «відчуття доторку до історичної ре-

альності, відчуття *співучасті*: «навколо листів – аура автентичності» [19, с. 30].

Листи часто сповнені гострої критики, не завжди об'єктивної, часом крізь них проглядає певна упередженість щодо окремих осіб (це стосується насамперед П. Маценка, безкомпромісного у своїх судженнях, особливо якщо мова йшла про осіб, критично налаштованих супроти його великого кумира – О. Кошиця). Такі «гарячі характеристики» сприймаються неоднозначно, однак, як справедливо зазначає Михайлина Коцюбинська, «історія не визнає позиції страуса <...> Це безпосередній, ситуативний, відповідний моментів погляд, хай і суб'єктивний, це та справжня цеглинка з недавніх археологічних розкопів, без якої не вибудуєш загальної правдивої історичної конструкції-характеристики» [19, с. 117]. Дуже тонко підмітив жанр і значення цих листів П. Маценко, який писав М. Антоновичеві: «Ці листи вимагали б скорше не відповіді, а оповідання про певні речі, покликаючись на певні події та особисті спостереження. Бо рахую, що кожен наш лист – це своєрідна стаття до журналу (ми ж такого не маємо!). Не ставлю ні себе (особливо), а ні Вас в “тінь перебільшення”, а стверджую спокійно, що багато наших думок, напевно, були б цікаві для багатьох і стали б основою до писань, відповідей і, врешті, до вияснень певних музично-історичних проблем. Це так, а тому не сумніваюсь, що вони й колись, навіть “по нас” можуть бути означенням температури сучасності» [22, арк. 1].

Окреме місце в цьому листуванні належить спогадам, міркуванням, певним спостереженням, які, на наш погляд, допоможуть зрозуміти джерела формування виконавського стилю Антоновича-диригента і його «Візантійського хору».

Насамперед багато уваги в листах присвячено «проблемі диригентів», яка була близькою обом – і П. Маценкові, і М. Антоновичеві – передовсім як диригентам-практикам. П. Маценко був особисто знайомий з О. Кошицем і протягом усього свого життя був його пристрасним апологетом. М. Антонович, цілком погоджуючись, що «Кошиць – безспірна величина у багатьох від-

ношеннях і ледве чи можна із ким рівняти чи бодай “прирівнювати” кого іншого із наших діригентів» [3, арк. 1], мав свого «кумира», яким був Дмитро Котко.

Антонович добре знав Котка, бо співав у хорі Малої духовної семінарії під його керівництвом, і захоплення цією неординарною особистістю й талановитим диригентом виразно проглядає з його листів: «Я свідомий того, що будучи колись “співаком його семінарського хору”, міг бути до безкритичности вражений його диригуванням, але я мав також опісля нагоду перевірити свої погляди, а саме тоді, коли я міг порівняти цей самий хор під діригуванням Гончарова й Котка, і коли, до речі, була нагода слухати прекрасних хорів і бачити діригентів до Александрова включно» [3, арк. 1] М. Антонович вважав великою заслугою Д. Котка те, що він «остаточно перемагав виключну любов до “Liedertafel” – стилю пісень і виконання у багатьох із галицьких діригентів», і «навчив багатьох галичан любити українську народню пісню включно до її народного многоголосся – (так “незручного” для декого із галицьких музик – а навіть музикологів)» [3, арк. 1–2] (закид М. Антоновича на адресу Ф. Колесси, який, як і інші дослідники в той час, орієнтувався насамперед на сольну традицію у фольклорі і вважав багатоголосся в українській музиці явищем доволі пізнім і малозначущим).

Схильність Д. Котка до звукових ефектів наштовхнула М. Антоновича на цікаву паралель між ним і Сергієм Жаровим (диригентом відомого хору Донських козаків): «Мені здається, що вони оба мають у собі щось спільного: **це феноменальні майстри барви звуку і зовнішнього ефекту** [підкреслення наше. – У. Г.] не раз за рахунок зпрощування, а то й нищення первісної глибини твору» [3, арк. 1]. До того ж М. Антонович неодноразово підкреслює, що «він [Котко. – У. Г.] перейшов у останні роки глибоку метаморфозу у напрямі поглиблення муз[ичної] культури» [3, арк. 2] і «ніколи цирковим клоуном не був – як це у багатьох відношеннях я б сказав про Жарова. Признаюсь щиро – що по першому концерті Жарова – я не сумнівався про його талант, але трохи сумнівався про

глибину його музичної культури» [5, арк. 1] Надзвичайна популярність хору Д. Котка і ефектність його виступів породили таке явище, що його М. Антонович влучно окреслює словом «котківщина» – «тип <...> шаблонної, обчисленої на зовнішні ефекти інтерпретації пісень та сліпе наслідування його рухів не одним із галичан» [3, арк. 2]. У тому, як складно зберегти міру в застосуванні виконавських ефектів, М. Антонович переконався згодом на власному досвіді. Так, після великого концерту «Візантійського хору» в Утрехті за участі Євгенії Зарицької деякі рецензії були критичними. Рецензент газети *De Tijo* запитував, «Чи елемент сенсації не витискає глибше музичне зворушення?» [28], а в рецензента *Utrechts Catholiek Dakblat* виникла асоціація з хором Жарова: «Немовби хор донських козаків приспішив свій прихід <...> Це не були вже церковні співаки, а псевдо-українці, що прийняли навіть одяг цієї далекої країни з їхніми білими вишиваними сорочками й червоними штанами. Імпозантні ефекти хорової дисципліни» [28]. «Приблизь Дон-козачество й хоч ти згинь! – писав Антонович до Маценка. – Почитавши це, Ви, певно, зачервонілися за мене з розчарування й сорому <...> та важніше <...> що я при виконанні цих пісень усе буду згадувати Ваш вислів і завваження про Жарова» [7, арк. 1].

Паралель між Котком і Жаровим відразу підтримав Маценко: «Ви надзвичайно влучно схарактеризували Котка, поставивши рядом з ним Жарова. Це чудово! Я писав проти захоплення Жаровим, говорив йому про партацтво в очі (тут, у Вінніпегу, хоч знаю його з 1924 р.)» [21, арк. 1]. Відзначаючи Жарова як «направду доброго й освіченого диригента», Маценко гостро критикує його за свідоме зловживання вокальними «штучками», які, на його думку, нищили голоси співаків. Що ж до Котка, то Маценко ніколи не бачив і не слухав його хор, але досвід диригента, багатолітня практика та спілкування з різними людьми, які знали Котка особисто, дали йому можливість сформулювати доволі критичні судження. Він вважав його талановитим диригентом, «самородком, але, як і Калі-

## ІСТОРИЯ

шевський, без потрібної і доброї освіти», однак не міг вибачити Коткові його схильності до перелицювання чужих творів: «Бо хіба можна ж подумати, щоб культурний музикант дозволяв виправляти чужі твори! Та ще гірше, він їх спрощував, кастрував, як напр. “У перетику ходила” М. Лисенка: він там викинув контрапунктичний злет в партії альта, за що особливо той твір (за хід в альта) розхвалював проф. З. Неєдли» [21, арк. 2]. Утім, об'єктивність взяла гору, і Маценко визнає найголовніше: «Його стихійне **відчуття вокалу, фарби й запаху народної пісні** [підкреслення наше. – У. Г.] із умінням витягнути потрібне з хору і його показати слухачам робили чудо, відміняло наставлення до пісні, а тим і своєї культури, перероджувало (навіть проти їх волі!) відношення до свого і у фахових музик. Та найбільше користи в усьому – це масова пропаганда свого вокального мистецтва. Це його велика заслуга» [21, арк. 2].

Паралелі з Котком виникають у Антоновича й після концерту капели бандуристів Китастого-Божика, який залишив у нього «дурний образ дурного настрою»: «Хоч Ви смійтеся – хоч ні – а приходять на думку Котко <...> Шкода, що Ви його не знали (маю на думці роки перед і підчас Другої світової війни). Цікаво знати, чи Ви взагалі його бачили?» [4, арк. 2].

Виразно видно, що особистість талановитого диригента мала для М. Антоновича особливе значення, незважаючи на певні критичні закиди щодо його виконавської манери. Він захоплювався неординарною зовнішністю Котка та його рішучим, принциповим характером: «Стрункий, високий, із класичними тонкими рисами обличчя, а “понимаетели”, не боявся сказати про деякого із галицьких композиторів, що вони не вміють писати для хору – і не розуміють української народної пісні» [4, арк. 2]. Його приваблювала манера диригування Котка, яку він використовував згодом сам – «це він увів у Галичині моду диригувати “пальцями” – так що публіка майже не помічала його рухів. Він також заставляв хор співати без нот» [4, арк. 2]. Був вражений увагою Котка до критичних зауважень молодого студента: «Пригадую, що якимось – ще перед

війною – я, будучи ще молодим студентом, написав рецензію на хор Котка – в заступстві Нестора Нижанківського – (він був перешкоджений і казав мені написати) і я вже тоді скритикував його за “зовнішні ефекти”. І цікаво, що Котко виявляв більше уваги до тої критики – (нехай тільки про форму), чим дехто із наших діригентів виявляє у відношенні до критики людей більш покликаних – як я був тоді» [4, арк. 2]. Відзначав уміння Котка дуже швидко й ефективно розучувати з хором концертний репертуар: «Він дуже скоро “впаковував” хор і вивчав пісні навіть дітей, які не вміли співати з нот і т. п. Коли хор Миколи Колесси потребував довгих місяців, щоби підготувати учнівський хор до концерту, Котко потрафив підготувати з учнівським хором тої ж самої школи за такий же самий час кілька концертів – і насправду репертуар не зовсім був легший <...> а все таки ніхто не заперечить діригентського таланту М. Колесси [підкреслено олівцем. – У. Г.]» [3, арк. 1]. Навіть зовнішній вигляд свого хору Антонович «запозичив» з козацьких строїв хору Котка.

Антонович визнавав за Котком «нефортунну, щоби не сказати некультурну звичку “переробляти” пісні й обрібки інших композиторів, дуже часто примітивізуючи їх у користь звукових ефектів», однак «це він об'їздив Галичину, захоплюючи слухачів народньою “На городі верба рясна” із її паралельними квінтами, що дуже сердило деякого з галицьких музик – а навіть Людкевич при цьому на свій лад похитував головою та підгладжував вуса – що було виявом якогось своєрідного скептицизму», і «саме він навчив багатьох галичан любити Кошиця, Стеценка, Леонтоновича, Демуцького» [3, арк. 1–2].

Він перепрошував Маценка за те, що замучує його «своїм» Котком, однак тактовно наполягає: «А тепер на закінчення ще скажу, що Котко як талант – є справді далеко понад пересічний – і <...> обіцяю – торжественно – не морочити Вам більше ним голови» [4, арк. 2].

Проте найважливішим орієнтиром для Антоновича було глибинне відчуття Котком української пісні, власне її *українськості*,

духу, «запаху» і барви в хоровому звучанні. Впроваджене у власну практику, це відчуття стає визначальним для Антоновича у його диригентській праці. Ще одна надзвичайно важлива складова його виконавської естетики теж пов'язана з Котком. У 1994 році було опубліковано спогади Антоновича про Котка, у яких він пише: «Чи не найважливішим було те, що Дм. Котко вивчав з хором Малої Духовної семінарії у Львові літургичні співи, що нав'язували до київських традицій. Має статичні, стрункі речитативи, що перепліталися з розлогими мелізмами, якась особлива повнота хорового звучання, багаті гармонії з перевагою мінорного ладу, старовинні мелодії з своєрідною аскетичною строгістю – все це було для нас новим, незвичайним, але захоплюючим і при цьому неймовірно рідним» [1, с. 64–65]. Що робило ці співи такими «неймовірно рідними» для М. Антоновича? Можливо, «сконцентрована і опанована енергія» звука [1, с. 66], його повнота й тембральна барва, такі органічні для української ментальності, втілені в богослужбовому співочому стилі Києво-Печерської лаври, що його Маценко назве «мистецьким чудом», якого не було ніде в світі [20, с. 33].

Саме Маценко наприкінці жовтня 1956 року вислав Антоновичу киево-печерські піснеспіви «На ріках вавилонських» та «Блажен муж», а в листі зазначив: «Тепер залучую Вам дві речі, творчість монахів Києво-Печерської лаври. Так той спів уложився в пам'яті з поколінь наших батьків святої Лаври. Я сам чув не один раз їхній спів в печерах Св. Антонія і в головній катедрі Лаври Успіня Божої Матері. Не можу й тепер спокійно згадати їх спів, **їх надзвичайне відчуття української стихії (бо – вони й були відбиткою її)** [підкреслення наше. – У. Г.], “мурашки бігають по спині” <...> Склад хору: 1-й і 2-й тенор, альт / хлопчики-канонархи із дзвінкими голосами / та бас, що поділюється при потребі на два. Отже, це є природня гармонізація нашого народу» [23, арк. 1]. З листів видно, що для Антоновича думки Маценка були дуже цінними, він їх не раз сприймав критично, сперечаючись, але водночас довіряв його професійному досвіду і глибоким

практичним знанням. Виконавські вказівки Маценка щодо способу виконання «києво-печерських речитативів», про які запитував Антонович, розлогі і теж акцентують їх особливість: «Вона [вимова рецитації. – У. Г.] своєрідна й **глибоко українська** та обвіяна прадавніми традиціями» [24, с. 1]. Цю прикмету для Антоновича було дуже важливо «схопити», щоб відтворити питому *українськість* піснеспівів у звучанні свого хору через дотримання традиційних динамічних та метро-ритмічних особливостей виконання: «Ще одне хотів би я від Вас довідатися. Як виглядав оригінальний киево-печерський “речитатив”. Чи наголошувалося рівномірно кожний склад слова (кожну ноту), як це до пересади робить Жаров, а частинно й інші російські хори, чи гуртував їх певними групами щось у роді “квінтоль, секстоль” і т. п., підчеркуючи легко тільки наголошення окремих складів <...> В кожному разі певні мелодичні орнаменти та музичне зазначення мовного наголосу при допомозі збільшення ритмічної вартости, а то й підвищення тону, вказували б на це, що рівномірне чи майже рівномірне й дещо гостре наголошення кожного складу слова, яке, як я вже згадував, стрічаємо у деяких російських хорах, не було основною прикметою київського співу, який зраджував нахил радше до мелодичних ліній» [8, арк. 1].

Саме *українськість* як сутність звучання хору – від складу співаків і правильного використання їх тембральної барви до автентичного виконання церковних рецитацій – є предметом надзвичайно цікавої дискусії між двома музикологами.

«Яка це краса, яка глибина, – пише Антонович Маценкові, розпочавши розумувати з хором “На ріках вавилонських”, – Справді, треба мати душу раба глухого і нікчемного, щоби відрікатися цього й міняти за чуже “дрантя”» [9, арк. 1]. У нього не було співаків-альтів, і він планував партію альту замінити баритоном: «Пропаде стільки краси, зблідне-полинявіє стільки звукової барви, але що вдіяти?» [7, арк. 1]. Маценко пропонує інший варіант, «бо стратиться, так би мовити, глибина, розтяг, фарба і натуральність. Я скорше б це доручив співати дзвінкому й легкому тенору (там прийде

## ІСТОРИЯ

інколи високий тон, та його не потрібно мати в повному тоні сили), ніколи не висуваючись і не домінуючи над іншими голосами, пам'ятаючи також, що головна мелодія у другого тенора, а перший тенор – це немов доспів, тінь провідника. **Це український “твір”** [підкреслення наше. – У. Г.]. Ще краще було б, коли немає хлопчиків, взяти з срібленим звуком мецо-сопрано, дівчат. Однак уникати дуже “критих” тонів, бо потрібно в багатьох місцях блиску» [24, с. 1]. Після невдалої спроби передати партію альту баритонам Антонович таки прислухався до поради Маценка – і «цілий твір звучав так могутньо і так багато та барвисто, що я рішився таки передати тенором партію альту, розуміється у оригінальному акустичному звучанні, так як Ви це радили» [9, арк. 1].

Особливою є увага Антоновича до логіки побудови твору, *музичної архітектури*, яка творилася в процесі виконання. Її законам підпорядковані і темброва колористика, і динаміка як формотворчий елемент, і агогіка, і загалом уся ця звукова архітекtonіка має будуватися за законами національного світовідчуття. Тут наведемо дуже цікаве спостереження Антоновича, яке стосується творчості Леонтовича: «Леонтович – архітект. Він в “Щедрику” чи “Ой пряду” чи інших розбудовує могутні звуково-динамічні луки, що своєю формою нагадують **стиль українських церков** [підкреслення наше. – У. Г.]. Це саме в “Дударіку”. Це не є етнографічне записування чи наслідування гудіння дуди чи ліри. Це праця архітекта тонів, архітекта динамічно звукових наростань, що насолоджують слухача не тільки емоційною насиченістю, чи звуковою інтерпретацією, чи, що гірше, звуковою ілюстрацією кожного поетичного слова чи образу, але й залишають враження заокругленої форми, опертої на симетричному розкладі звукової маси, динамічних насичень і т. п.» [6, арк. 1]. Подібне його спостереження стосується музичної форми Літургії Кошиця, «яка змагала до **луко- чи банеподібної організації звукових мас, до заокруглення музичної форми**» [2, с. 90].

Як не згадати тут вислів Фрідріха Шеллінга про те, що «музиці серед форм плас-

тики відповідає архітектура, яка відображає універсум не тільки через форму, але є одночасно і в її сутності, і в її формі» [29, с. 285]. До слова, «Щедрик» М. Леонтовича у виконанні Н. Городовенка залишив у М. Антоновича незвичайне асоціативне враження: «А тепер – ще про дрігента – про Городовенка. Я стараюсь дуже виминати “поетично-бомбастичні” порівняння – але коли я вперше почув у його інтерпретації “Щедрик” Леонтовича – то признаюсь – мені стала перед очима якась шляхетна різьба, і то із білого мармуру – (обов'язково із білого!)» [4, арк. 1].

За допомогою архітектоніки звукового простору Антонович створює емоційний образ піснеспіву «Блажен муж»: «Цю пісню хочу виконати зовсім відмінно від двох попередніх. Оттак, щоб малось враження, ніби ви стоїте десь самотний в кутку великої Лаврської церкви, а там далеко на кліросах співають-моляться монахи, і до вас долітає крізь сутінки церковні відгомін цього співу спокійного тихого. Ваша душа тремтить так, немов вогники воскових церковних свіч, і ви чуєте якусь дивну силу, яка окрилює вас» [10, арк. 2].

Ще важливий момент – увага до динаміки твору. Антонович, який прагнув виконувати давні піснеспіви «як мога традиційно-автентично» [7, арк. 1], отримав від Маценка важливу інформацію: «...у монахів не було “форте”, як і “піано”, а преіскренне і со тшачнієм та з уміленієм пристосовувались до вислову тексту і співали від душі: де треба торжественно – повним голосом, де треба, ніжно й лагідно – стихали й вкладали в святі слова свою віруючу душу» [24, с. 1]. Естетика «одушевленого співання» [27, с. 37], емоційно виразового, тембрально-повнокровного і водночас глибоко духовного була близька Антоновичу, який, утім, добре розумів складність його виконання для голландців, вихованих в іншій вокально-хоровій традиції. «Недавно співали ми вперше “На ріках Вавилонських” в церкві, – пише він Маценкові. – Я не можу Вам висловити своєї вдячності за ті ноти. Рідко котра композиція так глибоко зворушує мене, як “На ріках” <...> Це зов страждучої душі, покора і сила, це спів страждання й

надії поневолених <...> Правда, нелегко виконувати цей твір голландцям, нелегко й мені диригувати, щоб не влити туди забагато власного страждання, надії, сили <...> і тому він поки що виходить грубувато-патетично, але маю надію, що з часом “вспівається”, увійде в кров, і тоді можна буде дещо “витягнути з нього” [10, арк. 1].

Нагадаю, що головним аргументом скептиків, які спочатку не вірили в успіх хору, було те, що «голландці ніколи не потраплять так співати, як слов'яни (слова “українці” майже ніхто не вимовляв)» [12, с. 1], та вже після перших виступів «хор вражав голландців повнотою й силою звучання, і багато людей не вірило, що це співають виключно їхні земляки, а не “слав'яни” чи “руси”» [12, с. 7]. Коли хористи заспівали перед престолом величного Кельнського собору «Христос Воскрес» Людкевича та «Через поле» Котка, «слухачі відчували, що цей спів не відповідає західному схоплюванню пісні <...> Ніхто не хотів повірити, що голландці так гарно співають» [15]. Голландський композитор В. Пап у рецензії запитував: «Як це можливо, що хор нідерландських аматорів-співаків міг бути так радикально перешколений на слов'янський стиль? <...> Ці утрехтські співаки присвоїли собі також типічно слов'янський сентимент з його вибухами радості й нахилом до меланхолії!» [16, с. 6]. Визнаючи велику працю диригента в осягненні незвичного для голландської манери співу «екзотичного напрямку», Пап, утім, підкреслює, що для нідерландського співака це «суттєво чужий терен», і «виконання робило враження штучно вивченого» [16, с. 6]. В іншій рецензії Пап, який належав до «вищих голландських сфер», пише: Коли хор відспівав першу точку програми “Буди ім'я Господне” Бортнянського, слухач почувався менш чи більш заскоченим, бо цей хор **не мав нічого зовсім із характеру голлянського хору** [підкреслення наше. – У. Г.]» [28].

Дивовижно, але емоційно-безсторонній, «інструментальний» спів голландських співаків наситити емоційною напругою і звуковою барвою Антонович зміг виключно шляхом власного прикладу! Відомо, що співаки його хору не мали музичної освіти

і засвоювали репертуар «на слух» з голосу диригента, який зумів їх навчити не лише «що» співати, але і «як» (природно напрошується аналогія з давньою усною лаврською традицією навчання співу «з губ уставщика»). Кошиць теж вважав, що «співає не хор, співає диригент» [17, с. 224]. Ця засада стала визначальною і для Антоновича, який у своїй статті «Недостачі наших хорів», написаній у 1937 році, зауважував: «Члени (співаки) беззастережно підчинені провідникові (диригентові), задивлені в нього – живуть ним; а він, провідник, задивлений у свою ідею (пісню), – живе нею» [11, с. 35–37]. Зрештою, дивовижний контакт Антоновича з хором відзначили і рецензенти: «Друга подиву гідна риса хору – це безперебійний і все цілий контакт з диригентом від початку і до самого кінця. Співаки мають настільки добру школу і так добре володіють своїми голосами, проявляючи при цьому знамениту елястичність, що реагують на найменший порух руки диригента. Це дало можливість почути могутнє наростання сили голосів у фортіссімо та ступеневі спади, аж до завмирання у піаніссімо, або їх лукові переходи одного в друге» [14, с. 3].

Безперечно, індивідуальна праця над постановкою голосів була вагомою складовою формування виконавського стилю «Візантійського хору». Але його музично-естетична наповненість, «жива семантична суть» [18, с. 91], що підноситься над «музичною речовиною», його *українськість*, чужа для голландців на ментальному рівні, була впроваджена у їхню свідомість шляхом потужного особистісного впливу Антоновича як медіума національної звукової ідеї. Цю ментальну «інакшість» він добре розумів, зокрема, писав про складність виконання хором деяких обробок О. Кошиця: «Чим більше вони українські, тим тяжче буває їх виконувати чужинцям». Можемо тут говорити про осягнення М. Антоновичем суті *українськості* хорового співу, оскільки, за О. Козаренком, «без *зануреності* в національний звуковий ідеал, без *внутрішнього передчуття* реального звучання нотного тексту (відповідно до етнохарактерних виконавських стереотипів) годі ду-

## ІСТОРИЯ

мати про його адекватне відтворення» [18, с. 95]. Ольга Бенч стверджує, що диригент, який не володіє національним звуковим ідеалом, є «неспроможний осягнути глибину власної культури, а тим паче вивести її на світовий рівень» [13, с. 81].

А завершити хочеться коротким висновком: дослідження епістолярію Антоновича дає нам важливі свідчення естетичних орієнтирів, особистих зацікавлень і внутрішніх настанов, які стали складовими яскравого явища в історії хорового виконавства під назвою «Візантійський хор». Осердя його звукового образу складає закоріненість в українській духовності – *українськість*, яка сформувала унікальне звукове поле хору в просторі функціонування іншої, так званої «західної» вокальної традиції. Відтак у цьому поєднанні двох протилежностей утворився, за висловом одного з рецензентів, «стихийний екстракт європейської духовності, що робить її безсмертною» [25, с. 6].

## Джерела та література

1. Антонович М. Дмитро Котко в Малій Духовній семінарії у Львові // Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи. – Дрогобич : Відродження, 2000. – С. 64–72.
2. Антонович М. Кошиць Олександр Антонович – композитор церковної музики і диригент. – Вінніпег, 1975. – 96 с.
3. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 18 листопада 1953 р. Кембридж, автограф. – Архів Осередку української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, 3 арк.
4. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 25 листопада 1953 р. Автограф. – Архів Осередку української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, 2 арк.
5. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 26 листопада 1953 р. Кембридж, автограф. – Архів Осередку української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, 2 арк.
6. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 3 лютого 1954 р. Утрехт, машинописна копія. – Інститут Літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, 1 арк.
7. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 30 жовтня 1954 р. Утрехт, авторизований машинопис. – Інститут Літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, 1 арк.
8. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 15 грудня 1954 р. Утрехт, авторизований машинопис. – Інститут Літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, 1 арк.
9. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 13 січня 1955 р. Утрехт, авторизований машинопис. – Архів Осередку української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, 1 арк.
10. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 8 березня 1955 р. Утрехт, авторизований машинопис. – Архів Осередку української культури і освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, 2 арк.
11. Антонович М. Недостачі наших хорів // Українська музика. – 1937. – Рік I. – Ч. 3. – С. 35–37.
12. Антонович М. Щоденник / автограф та авторизований машинопис. – Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича.
13. Бенч О. Виконавський фольклоризм в сучасній українській культурі // Музикознавчі студії. Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. – Львів : СПОЛОМ, 2008. – Вип. 19. – С. 79–84.
14. Верес М. Візантійський хор // Українська думка. – Лондон, 1961. – № 16 (733). – 20 квітня. – С. 3.
15. Виступи голяндсько-українського хору в Німеччині // Українське Пресове Бюро в Канаді. – 1952. – 15 червня.
16. Жданович О. Концерт, що висунув важливу проблему // Українське слово. – 1954. – 7 листопада. – С. 6.
17. Калуцка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. – Київ : Фенікс, 2012. – 416 с.
18. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів : НТШ у Львові, 2011. – 284 с.
19. Коцюбинська М. Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість. – Київ : Дух і Літера, 2009. – 584 с.
20. Маценко П. Конспекти історії української церковної музики. – Вінніпег, 1973.
21. Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 24 листопада 1953 р. Вінніпег, автограф. – Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, 2 арк.
22. Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 28 грудня 1953 р. Вінніпег, автограф. – Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, 2 арк.
23. Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 26 жовтня 1954 р. Вінніпег, автограф. – Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, 1 арк.
24. Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 4 листопада 1954 р. Вінніпег, автограф. – Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові, архів М. Антоновича, 1 арк.
25. Незабутня зустріч // Українське слово. – 1955. – 27 листопада. – С. 6.
26. Прицак О. Чому три катедри в одному університеті, а не одна? // Чому катедри українознавства в Гарварді? Вибір статей на тему нашої культурної політики (1967–1973). – Кембридж : Мас ; Нью-Йорк : Фонд катедр українознавства, 1973. – С. 12–19.



УЛЯНА ГРАБ. УКРАЇНСЬКІСТЬ ЯК КОНСТАНТА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ...

27. Цалай-Якименко О. Київська школа музики. – Київ ; Львів ; Полтава : НТШ у Львові, 2002. – 488 с.  
28. Чужинці співають українські пісні // Гомін України. – 1954. – 29 листопада. – С. 4.  
29. Шеллинг Ф. Философия искусства. – Москва : Мысль, 1966. – 496 с.  
30. Utrechrs Byzantijns Koor (Van onze Utrechrse muziekmedewerker). – 1954. – 16 жовтня.

## SUMMARY

Myroslaw Antonowych holds a special place in Ukrainian music culture due to his versatility. He is a bright example of the person who combines the features of a profound scientist – musicologist, brilliant opera singer (baritone), talented conductor – creator of a unique a male voice *Byzantine Choir*, which has successfully conquered the world scenes for many years. Permanent success among the audience and high appreciation of reviewers, who has accompanied choir performances for many years, provide us with a possibility to speak about the choir phenomenon, which consists of the Dutch choristers only, but performs Ukrainian music – church, folk and classical one.

It is worth understanding that for Dutchmen both Ukrainian repertoire and the performing style (“Slavonic” as they call it) are mentally strange ones. Here the role of Myroslaw Antonowych as a **creator** of the choir performing style and, hence, his own vision of tasks, methods of their implementation and performing tradition seems to be of a great importance.

The epistolary heritage of Myroslaw Antonowych is a valuable source, where we can find important information regarding the fact **what exactly** has served for the choir *sound image* formation, about the origins of its aesthetic filling and forms of choir singing tradition. In particular, the matter concerns correspondence of M. Antonowych with P. Matsenko, which chronologically covers the period of one and a half year – from November 18, 1953 to March 08, 1955. It is just the period of letters, where problematic issues of conductor’s work, its tasks, achievements and problems are widely discussed. The matter concerns not only reminiscences on Kotko and Koshyts, their methods of work with choir and peculiarities of their composition creative works but a pre-war musical and civil life in Halychyna and in emigration, where interesting facts about Stanislav Liudkevych, Filaret Kolessa, Nestor Horodovenko, Vasyl Barvynskyi, Mykola Leontovych, etc. can be found.

Memoirs, essays, separate observations, which, in our opinion, help to understand the sources of performing style formation of Myroslaw Antonowych as a conductor and his *Byzantine Choir* take separate place in the correspondence. Study of M. Antonowych epistolary heritage gives us essential evidence of aesthetic guidelines, personal interests and internal instructions which have become the components of such phenomenon in the history of choir performing as *Byzantine Choir*. Its sound image core is rooted in Ukrainian spirituality – Ukrainian identity, which has formed a unique choir sound field among another, the so-called *Western* vocal tradition.

**Keywords:** epistolary heritage, *Byzantine Choir*, Myroslaw Antonowych, performing style, national sound ideal.