

**УЛЯНА ГРАБ**

**МИРОСЛАВ АНТОНОВИЧ:  
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА БІОГРАФІЯ**

Ukrainian Catholic University  
Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

**ULIANA HRAB**

**MYROSLAW ANTONOWYCZ:  
INTELLECTUAL BIOGRAPHY**

EMIGRATIONAL MUSICOLOGY  
IN THE UKRAINIAN CULTURE FORMATION  
OF THE POST-WAR DECADES

Monograph

Lviv 2019

Український Католицький університет  
Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

**УЛЯНА ГРАБ**

**МИРОСЛАВ АНТОНОВИЧ:  
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА БІОГРАФІЯ**

ЕМІГРАЦІЙНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО  
В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРОТВОРЕННІ  
ПОВОЄННИХ ДЕСЯТИЛІТЬ

Монографія



Видавництво  
Українського католицького університету

Львів 2019

Рецензенти:

д-р мистецтвознавства, проф. *Любов Кияновська*;  
д-р мистецтвознавства, проф. *Олександра Самоїленко*;  
д-р історичних наук, проф. *Ярослав Грицак*

Рекомендовано до друку Вченою Радою  
Гуманітарного факультету Українського католицького університету  
(*протокол № 4 від 31 жовтня 2018*),  
Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка  
(*протокол № 3 від 28 березня 2019*)

Науковий консультант – д-р мистецтвознавства, проф. *Юрій Ясіновський*

**Граб Уляна.** Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть = Myroslaw Antonowycz: intellectual biography. Emigrational musicology in the Ukrainian culture formation of the post-war decades: монографія / Уляна Граб. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2019. Серія «Історія української музики: дослідження». Вип. 27. 456 с. + 24 с. іл.

ISBN 978-617-7608-16-4

Досліджується інтелектуальна біографія чільної постаті українського музичного світу повоєнної еміграції - українського музиколога та диригента Мирослава Антоновича (1917–2006). Після еміграції наприкінці 1940-х років у Нідерланди впродовж всього подальшого життя його діяльність була пов'язана з Утрехтським університетом. Наукова праця М. Антоновича та його диригентська діяльність з *Візантійським хором* склали особливий вимір еміграційного культуротворення повоєнних десятиліть. Вони свідчать про розуміння власної національної традиції як частини європейської культури, про набуття його «європейської ідентичності» як усвідомленого і прийнятого міжкультурного співіснування за умови збереження власної самобутності. Книга написана за матеріалами архіву М. Антоновича, особисто переданого на зберігання в Інститут церковної музики Українського католицького університету (Львів).

Для істориків музики, науковців у галузі музичної культурології, мистецтвознавства, музичного виконавства, музичного діаспорознавства.

Intellectual biography of a prominent figure of the Ukrainian musicological world of the post-war emigration period, a Ukrainian musicologist and conductor Myroslaw Antonowycz (1917–2006), is studied. After emigration to the Netherlands at the end of 1940-s and during his further life, Antonowycz's activity was connected with Utrecht University. M. Antonowycz's scientific work and his conductor's activity with *the Byzantine Choir* have constituted a particular dimension of emigrational culture formation of the post-war decades, which show understanding of proper national tradition as a part of European culture and acquiring "European identity" as conscious and recognized intercultural co-existence on condition of preserving own distinctiveness. The book is written based on M. Antonowycz's archive materials personally transferred for keeping at the Institute of Church Music affiliated with Ukrainian Catholic University (Lviv).

For music historians, scientists in musical culture studies, art studies, musical performance and musical diaspora studies.

*Моїм батькам –  
Тамарі й Богданові*



## Вступ

*Рівноцінне поєднання мікроскопії  
та макроскопії вибудує ідеал наукової праці.*

*Гуго Шухардт*

*Наукова книжка має стосуватися науки,  
та водночас їй слід залишатися книжкою.*

*Хосе Ортега-і-Гассет*

Проблеми української еміграції, зокрема музичної, викликають стале зацікавлення науковців різного спрямування. Що спонукає дослідників звертати свою увагу на явище української «музичної діаспори», що породжує їх бажання глибше збагнути природу процесів мистецького функціонування «наднаціонального утворення»? Потреба в заповненні фактографічних лакун чи в осмисленні екзистенційного досвіду еміграційних мистців, їх «творенні самих себе» в умовах «виживання, проживання, самопобудови, вивільнення себе з абсурдності буття – чужого, іншомовного, вдвічі важчого, бо не свого»<sup>1</sup>. За Едвардом Саїдом, досвід еміграції є однією з домінант сучасного досвіду, а в тому досвід чужинства, постколоніального незакорінення, постійного незавершення та, найважливіше, інтелектуального «ферменту»<sup>2</sup>. Звернення до цього досвіду дає нам свідчення про вибір особистісних стратегій, окремі стилі життя і творчості, що, в сумі, творить «габітус цілої культури». А в підсумку допомагає відтворити цілісну історичну картину розвитку музичного мистецтва як материкової України, так і її еміграційної гілки.

Серед великої кількості наукової, публіцистичної, музично-критичної літератури, присвяченої вивченню різноманітних аспектів музичної культури в діаспорі, скромне місце займають публікації про діяльність музикознавців. Насамперед це нечисленні праці синтетичного характеру з оглядом музикознавчих досягнень в еміграції

<sup>1</sup> Кривда Н. Українська діаспора: досвід культуротворення: монографія. Київ: ВЦ «Академія», 2008. С. 2.

<sup>2</sup> Said E. W. *Myśli o wygnaniu. Literatura na świecie / tłum. J. Gutorow.* 2008. № 09–10 (446–447). S. 53.

загалом<sup>3</sup>, а також ряд публікацій, присвячених окремим аспектам наукової (і творчої) праці еміграційних музикологів – М. Антоновича, П. Маценка, З. Лиська, В. Витвицького, І. Соневицького, А. Ольховського, Р. Савицького-мол.<sup>4</sup>, як і інших музичних діячів, для кого музикознавча, зокрема музично-критична і публіцистична праця, була інспірована найперше почуттям громадянського обов'язку (наприклад, Т. Юськова та ін.). На окрему увагу заслуговують постаті Аристида Вирсти й Омеляна Нижанківського, які реалізували себе у виконавській і педагогічній практиці та водночас здобули професійну музикологічну освіту. Проте їх науковий доробок, за окремими винятками, практично невідомий у сучасному музикознавчому просторі України<sup>5</sup>. Лише нещодавно було переведено в Україну архів Осипа Залеського, який ще чекає свого опрацювання.

Однією з причин такого стану було те, що праці українських еміграційних музикологів вилучили з наукового дискурсу материкового музикознавства і повноцінне повернення стало можливим (поки що, на жаль, тільки частково) лише у незалежній Україні. Великий корпус музикознавчих авторитетів, які були частиною історичного спадку музикознавчої науки, було позбавлено «права голосу», і ланки єдиного ланцюга, важливого для успадкування наукової традиції мислення, були насильно розірвані. Така «культурна політика» давала можливість занижувати або ж заперечувати наукову вартість всього еміграційного доробку, зводити його до рівня маргінального, малозначущого для українського музикознавства назагал. Але згадаймо, що в еміграції опинилися музикологи, які свій фах трактували як галузь класичної науки, і їх

<sup>3</sup> Немкович О. Музикознавча спадщина української діаспори 30–50 років ХХ ст. (до проблеми єдності національної музикознавчої науки). *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського та світова музична культура: Сучасний погляд: зб. ст.* Київ, 2005. Вип. 43. С. 65–80; Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін: монографія. Київ, 2006; Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012.

<sup>4</sup> Праці Ю. Ясіновського, Г. Карась, Л. Корній, С. Павлишин, У. Граб, В. Сивохіпа, Л. Лехника, О. Гнатишин, Є. Лазаревич.

<sup>5</sup> Музикознавча спадщина Аристида Вирсти частково актуалізована в сучасній Україні перевиданням двох його статей на сторінках *Української музики* (2013/3) – «Візантійські витоки середньовічної духовної музики в Київській Русі», с. 17–18; та 2011/2 – «Українські музики в Парижі», с. 128–138.



праця до початку Другої світової війни творила канон української музикознавчої науки, міцно опертий на традиції академічної освіти західного зразка. Здобута освіта в Празькому Карловому університеті (З. Лисько, Ф. Шешко, Є. Цегельський), Ягеллонському університеті у Кракові (В. Витвицький), на кафедрі музикології Львівського університету (Б. Кудрик, М. Антонович) давала можливість розвивати українську музикологію за європейськими науковими стандартами (до слова, з Кам'янець-Подільським університетом був пов'язаний і М. Грінченко, де він спочатку навчався, а потім сам читав курс історії української музики). Андрій Ольховський з 1926 по 1929 рік був аспірантом Бориса Асаф'єва (Ленінградський інститут історії мистецтв), під науковим керівництвом якого написав кандидатську дисертацію «Історико-соціологічний нарис сучасної віденської музичної школи».

На сьогодні особливо важливим видається осмислення персоналістичного зрізу «стану еміграції» як особистого виклику, як «джерела розпачу і, водночас, болісного заохочення»<sup>6</sup> до самозбереження і культуротворення в чужому середовищі. Як відверто писав Павло Маценко:

Наше життя – це піски непевності без оздоровлюючих оаз. Всі ми бовтаємось в пекучому, грузькому й порохливому піску, що викликає біль і втому очей нашого духа, бо забрані з поля зору опірні пункти, які приносять надію і віру [...] Мусимо самі творити ілюзорні пункти й самі себе примушувати вірити в них, в їх певність і необхідність. Так воно є і така доля емігрантів нашого типу. Мусимо жити, а тому й мусимо творити для невливої зірки, що є нашою духовністю, нашою вірою, а все це є нічим іншим як нашою Україною, яку ми носимо в нашому естві і чим ми – хочемо чи ні – живемо<sup>7</sup>.

Йдеться про еміграційне музикознавство в найбільш складний і суперечливий період його діяльності – роки перебування у таборах для переміщених осіб під час Другої світової війни; перші повоєнні десятиліття розселення у країні постійного проживання;

<sup>6</sup> Портнов А. Наука у вигнанні: наукова і освітня діяльність української еміграції в міжвоєнній Польщі (1919–1939). Харків: ХІФТ, 2008. С. 8.

<sup>7</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 14 серпня 1957 р., Вінніпег // Інститут церковної музики Українського католицького університету (УКУ), Львів. *Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження* [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

роки «холодної війни», хрущовської «відлиги» й ідеологічних чисток 70-х років на материковій Україні; до кінця 80-х років, коли контроль партійних ідеологів поступово йде в небуття, і те, що засуджувалося як «націоналізм», стало офіційною ідеологією незалежної української держави. Розповсюдженою є думка про «компенсаторну» роль еміграційного музикознавства, яке в роки радянського тоталітаризму взяло на себе місію охоронця національної версії української музично-історичної пам'яті на противагу новій офіційній інтерпретації національного минулого. Завдання, яке передусім поставили перед собою українські науковці в еміграції – це ревізія існуючих і продукування альтернативних наукових ідей, концепцій, заборонених або дискримінованих на Батьківщині. Наша мета – з'ясувати, в який спосіб ці завдання реалізували еміграційні музикознавці, як їхні ідеї узгоджувалися з традиціоналізмом, що був парадигмою музичного і наукового мислення, та якими були персоналістичні прояви музикознавчої науки. Про правомірність розгляду радянських науковців і західної академічної спільноти як «єдиної академічної корпорації з певними базовими і загальними характеристиками» розмірковує російський історик Олександр Дмитрієв: «Спільність колективу советських науковців, надто гуманітаріїв, задавали чинники не так змістові (відданість марксистсько-ленінським методам чи ідеям), як передусім зовнішні: цензурні заборони, обмеження виїзду за кордон і доступу до “чужої” літератури, – заходи, що їх до середини 1980-х років більшість сприймала як звичні, так чи так інтеріоризувала, навіть якщо йшлося про опір і протистояння накинутим нормам»<sup>8</sup>. Влада трактувала науку як один з багатьох інструментів суспільного впливу, посягаючи тим самим на її фундаментальні засади – безсторонність, об'єктивність, а головне – її автономію.

Якщо ж йдеться про історичне музикознавство в Україні й еміграції повоєнного часу, то, як видається, головна проблема лежить у площині саме методологічної конфронтації між українськими представниками академічної наукової спільноти західного зразка і радянськими музикознавцями, вихованцями світоглядно іншої освітньої системи, уніфікованої й ідеологічно витриманої в після-сталінські роки. Хочеться наголосити, що мова йде насамперед про

---

<sup>8</sup> Дмитрієв А. Як важливо пам'ятати про пам'ять. *Критика*. 2013. Ч. 3–4 (185–186). С. 34–37.

представників історичної гілки музикознавства, над якою постійно висів «дамоклів меч» ідеологічної цензури. Йдеться про принципову несумісність методологічних засад наукової об'єктивності й фактографії академічної освіти й засад освіти радянської, яка опиралася на принципи класовості й партійності, далеких від інтересів науки.

Перша формувала покоління українських музикологів довоєнного покоління, більшість з яких згодом продовжила наукову працю в еміграції, у рамках другої змушені були працювали науковці радянської України, попри те, що саме в Україні, а також в інших національних республіках колишнього Союзу, можна було виявити «елементи послідовної опозиційності серед “академіків”». Тому, не заперечуючи музикознавчих здобутків в Україні 50–70 років, можна погодитися з твердженням Дмитрієва про те, що «проекування “західних” критеріїв академічної корпоративності, самосвідомості й статусу представників цієї групи на їхніх советських колегах, справа, може, й плідна, але потребує великої обережності й сили-силенної застережень»<sup>9</sup>. Ланки єдиного ланцюга, такого важливого для успадкування зразків традиції мислення і наукової діяльності, були насильно розірвані. Вилучалися з наукового дискурсу науковці, що були частиною історичного спадку музикознавчої науки і, продовжуючи тяглість наукової традиції, творили канон знання, встановлювали правила праці в науці, а також визначали «засади “буття вченого” поза світом науки»<sup>10</sup>.

В українському музичному еміграційному середовищі постать Мирослава Антоновича займала особливе місце в силу значимості його наукових зацікавлень, які охоплювали важливі й маловивчені напрями для української, і ширше – європейської культури. Це українська церковна монодія, партесне багатоголосся, проблеми церковного співу, а також дослідження музики епохи ренесансу та, зокрема, творчості Жоскена Дебре і його сучасників – магістральна тема західноєвропейського й світового музикознавства повоєнних років. Окремо зазначу, що саме Антонович завершив перше новітнє видання творів Жоскена, провівши дуже копітку роботу з ідентифікації творів композитора та переведення їх зі старої нотації

<sup>9</sup> Дмитрієв А. Як важливо пам'ятати про пам'ять. С. 34.

<sup>10</sup> Goćkowski J. Funkcje autorytetów naukowych w świecie uczonych. *Autorytet w nauce / Praca zbiorowa pod red. Pawła Rybickiego, Janusza Goćkowskiego / Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Wrocław, 1980. S. 40.*

на сучасне нотне письмо. Окрім того, він яскраво заявив про себе як талановитий диригент – творець *Візантійського хору*, що культивував українськість як унікальний звуковий образ хору в просторі функціонування іншої, т. зв. «західної» вокальної традиції. Цей образ був чужим для голландців на ментальному рівні, а проте впроваджений у їхню свідомість шляхом потужного особистісного впливу Антоновича.

Дуже стисло біографія Мирослава Антоновича буде виглядати так: уродженець прикарпатського містечка Долини, вихованець Малої Духовної семінарії у Львові, Львівського університету і Львівської консерваторії «за Польщі», співак, кар'єра якого на великій сцені розпочалася і закінчилася в роки Другої світової війни в австрійському й польському оперних театрах, музиколог, який отримав фундаментальну освіту західного зразка у Львові й Голландії та вважав свою професію головним покликанням, бездержавний біженець, що пережив табори Ді-Пі, організатор хору питомців Духовної семінарії в Кулемборзі, науковий працівник кафедри музикології Утрехтського університету і диригент відомого у світі *Візантійського хору*. Він прожив нелегке і дуже плідне життя, присвячене щоденній наполегливій праці, вибудовуючи самого себе, своє життя, свою творчість і наукові погляди на новому ґрунті, в еміграції. Від природи наділений емоційним, амбітним характером, у науковій праці відзначається об'єктивністю і широтою поглядів, опертих на високопрофесійну освіту й надзвичайну працездатність.

Ось як про себе писав Антонович до Павла Маценка 19 березня 1954 року замість, за його словами, «великодньої ісповіді»:

Найперше, що я чув про себе від інших людей: чесний-добряга...і... хитрий лис, скромний, повний самопосвяти працівник...і...зарозумілий амбіціонер, простолінійна людина «о виїмкових прикметах характеру» як висловився був на письмі про мене композ[итор] В. Барвінський...і... «не знати, що в ньому сидить» а навіть може «куди вітер віє»...самотний відлюдок...і...товариська людина [...], монах у свіцкому одягу...і...Казанова. А от декілька фактів із мого життя: родом із маленького провінціального містечка, а опісля побут у Києві, Відні, Берліні, Амстердамі, Парижі, Базель, Рим, Вашингтон, Шікаго і т. п.

Важка фізична праця, що дослівно «вимотувала» жили з чоловіка, «зірвала» ноги...і... «перший баритон опери» і черги молодих дівчат, що приходили за автографом (раз прийшло їх щось 75,

а кожда із моєю знимкою щоби підписати), таборів «Республіки»...а опісля життя в монастирських мурах...жартували, що я – свічка людина – найліпший монах... Диригент хору у Католицькій Дух. Семинарії...і регент (хоч і короткий час) в українській, а навіть й сирійській православній церкві... Диригент голландського хору...що співає українські пісні, якому висловлювали своє признание різні люди до Кардиналів і Міністрів включно<sup>11</sup>,

і того ж хору, створеного з метою виконувати Літургію Візантійського обряду, серед численних концертів якого згадаємо лише тріумфальні виступи у базиліці св. Петра в Римі, соборі Нотр-Дам у Парижі й Вестмінстерському соборі у Лондоні. Незмінний успіх у слухачів і суперлятиви рецензентів супроводжували багатолітні виступи хору, який складався виключно з хористів-голландців, а проте виконував українську музику – церковну, народну й класичну. У репертуарі були твори світової класики (9-та симфонія Л. Бетховена, «Фауст-симфонія» Ф. Ліста, «Тріумф Афродіти» К. Орфа, обробки народних пісень для чоловічого хору самого М. Антоновича, його монументальна вокально-симфонічна композиція «Пролог» на текст прологу з поеми «Мойсей» І. Франка, хор на слова О. Олеся «Живи, Україно» та ін.

У 1990 *Візантійський хор* з великим успіхом вперше відвідав Україну, а в 1996 році Мирослав Антонович організовує мішаний хор імені Миколи Лисенка. За роки існування цей хор, який теж складається з голландців і виконує українську музику, відвідав багато країн світу та чотири рази виступав в Україні. Вже понад 30 років імпресарію обох хорів є багатолітній приятель М. Антоновича Володимир Луців – видатний український співак-тенор, бандурист, культурно-громадський діяч.

Адольф Хибінський, польський історик музики, як керівник кафедри музикології Львівського університету, в якого навчався Антонович, характеризував його як одного з найсумлінніших своїх студентів, щирого і зичливого; український п'яніст Роман Савицький висловлювався про Антоновича, як про «дуже завзятого і працьовитого чоловіка»; українська поетеса Зоя Когут, плануючи європейське турне і відвідини дому Антоновичів у Голландії, писала

<sup>11</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 19 березня 1954 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

йому з Мельбурна: «Якщо матимете годинку-дві вільного часу, покажете мені клаптик Голландії, або накормите оселедцем, або просто погуторимо чи й помовчимо. Чи Ви зауважили, як мало на світі людей, з якими приємно навіть мовчати?»<sup>12</sup>. А в іншому листі, згадуючи про успіхи хору в Америці й Канаді: «Знаючи Вашу натуру, дорогий пане Мирославе (знаючи її докладніше, ніж Ви собі уявляєте) я певна, що Ви – невдоволені з осягнень, не захоплюєтесь хвальбами, лаврові вінки Вас не цікавлять»<sup>13</sup>. Маценко, попри запал полеміки, часто доволі запальної, високо цінував думку Антоновича, його об'єктивну виваженість і глибокі знання: «Ви маєте “відкриті” очі й дивитесь на наші проблеми (музичні) щиро, правдиво і з більшим знанням предмету, як це доводилось мені чути й відчувати в інших, які мусли б бути для нас зразками. А особливо для мене є те дороге, що я ніколи не відчуваю у Вас регіональної залюбености, аж до сліпоти, як це є у більшості»<sup>14</sup>. Він неодноразово відзначав цілеспрямованість Антоновича, його надзвичайну працездатність і сумлінність у науковій праці. «Якби не та впертість і чорна робота, то здається вже давно був би загубився в житті як собака на ярмарку», – писав про себе Антонович уже в еміграції<sup>15</sup>.

Навчання під опікою Адольфа Хибінського у Львівському університеті, а згодом Альберта Смаерса в Утрехтському університеті, Отто Гомбоші у Гарвардському університеті сформувало його методологію, базовою основою якої була увага до джерел, *ad fontes*, наукове опрацювання музичного тексту, усвідомлення історичної тяглості в еволюції музичних явищ і стилів, зокрема, розуміння сутності українського церковного співу як з позиції візантійської спадщини, так і в контексті нової європейської стилістики. Наукова і творча діяльність Антоновича сформувалася в еміграції, у Голландії, у повоєнні десятиліття, і з відомих нам політичних й ідеологічних причин майже не була відома в Україні. Якщо про тріумфальні концерти *Візантійського хору* в цілому світі все ж в різний спосіб

<sup>12</sup> Когут З. Лист до М. Антоновича від 31 серпня 1975, Рим // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 3. Автограф.

<sup>13</sup> Когут З. Лист до М. Антоновича від 2 грудня 1975, Мельбурн // *Там само*. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>14</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 7 грудня 1953, Вінніпер // *Там само*. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>15</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 18 лютого 1953 року // *Там само*. [Особові матеріали]. С. 57. Машинописний оригінал.

інформація якось потрапляла в Україну, то про наукову, музикознавчу працю стало відомо щойно з середини 90-х років.

Проте Антонович, мабуть, єдиний з еміграційних українських музикознавців, чия наукова праця здобула визнання світової музикологічної спільноти. Йому присвячені статті в іноземних енциклопедіях<sup>16</sup>, до його фахової думки прислухалися світові музикологічні авторитети, його присутність на світових музикознавчих конгресах завжди була бажаною, а наукові праці засвідчували високий рівень професіоналізму. Він був єдиним з українських музикознавців не лише в діаспорі, але й в Україні, хто досліджував творчість одного з найяскравіших представників музичного ренесансу Жоскена Дебре, і – ширше – західноєвропейську музику доби Ренесансу. Ці дослідження принесли Антоновичу визнання світової музикологічної спільноти і членство у Міжнародному музикологічному товаристві та Національній музикознавчій спілці Нідерландів.

Водночас в Україні його праці ввійшли у науковий дискурс з появою збірника статей з історії української церковної музики «Musica sacra», що вийшов друком 1997 року. До того його музикознавча діяльність була майже незнаною, натомість відомим в Україні він став передовсім як диригент *Византійського хору*. Його постаті і творчій діяльності присвячені наукові праці й окремі статті Ю. Ясіновського, Г. Карась, У. Граб, І. Червінського, Н. Сиротинської, Є. Лазаревич, В. Пилиповича, Л. Філоненка та О. Німилович.

Не кожне життя і не все в житті складає біографію – за Ю. Лотманом, «кожен тип культури випрацьовує свої моделі “людей без біографії” і “людей з біографіями” [...] бо [...] кожна культура створює в своїй ідеальній моделі тип людини, чия поведінка повністю зумовлена системою культурних кодів, і людину, що володіє певною свободою вибору своєї моделі поведінки»<sup>17</sup>. Серед еміграційних музикознавців постать Мирослава Антоновича, універсальна з огляду на широту наукових і мистецьких зацікавлень та центральна за значимістю наукової праці в різних її напрямках, належить, без сумніву, до числа «людей з біографіями».

<sup>16</sup> Bijvoet E. Antonowycz Myrosław. *Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1. London, 1980. P. 495; J. Jasynovs'kyj. Antonovyč Myrosław. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Bd. 1. Kassel 1949–1968. S. 799–800.

<sup>17</sup> Цит. за: Валевский А. Основания биографики. Київ: Наукова думка, 1993. С. 17.

Написання цієї книжки було б неможливим без підтримки та сприяння в опрацюванні архіву М. Антоновича директора Інституту церковної музики УКУ проф. Юрія Ясіновського, який перший увів наукові праці Антоновича в український музикознавчий дискурс, а тепер опікується його архівом. Окрема подяка Оксані Мартиненко за безкорисливу допомогу і можливість працювати з епістолярієм фонду П. Маценка, що знаходиться в архіві Осередку української культури і освіти у Вінніпезі; п. Володимиру Пилиповичу з Перемишля за надсилання маловідомих матеріалів; нідерландському музикологові Яапу ван Бен temu за схвалення ідеї написання цієї книги і важливу інформацію; дітям М. Антоновича – Роману, Андрусі й Мирославі – за особисте сприяння і цінні спогади, а також всім колегам з ЛНМА ім. М. Лисенка, які своїм доброзичливим ставленням і посильною допомогою сприяли праці над цією книгою.



## Розділ 1

# ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА БІОГРАФІЯ МУЗИКОЗНАВЦЯ: ІСТОРІОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Музикознавець versus музична біографія: виклики часу

Музикологія, як кожна наука, має свою історію, яка складається з послідовності подій, що формують фактологічний кістяк, та інтерпретацій, пов'язуючи всі факти в єдиний нарративний ланцюг. За фактами, що творять музичну історію, стоять реальні особистості.

Історія музичної науки сягає старожитніх часів, коли вона складала комплекс понять, що були частиною старожитнього розуміння мистецтва. Вміння створювати щось ототожнювали зі знанням засад творення, звідси мистецтвами були і деякі науки, зокрема математика й астрономія, а також геометрія і граматики, при тому мистецтвами найдосконалішими! За античною класифікацією мистецтва поділялися на вільні (які вимагали розумової діяльності) і звичайні, які вимагали фізичних зусиль. Музика завжди була вільним мистецтвом, що вимагало виключно інтелектуальної діяльності, а отже, було найвартіснішим. Саме слово теорія (в перекладі з грецької мови «бачення або споглядання з відстані») означало спершу мисленеву діяльність, коли щось необхідно було збагнути й пояснити, грецьке слово «логос» означало не лише мислення, а й мову – «мислення, виражене в мові»<sup>1</sup>. Теоретичне осмислення здобутків практики було необхідне, поява кожного нового практичного досвіду вносила свої зміни, і теорія їх наново упорядковувала, – «так від теорії до теорії розвиваються історія знання про красу і мистецтво, форму і творчість»<sup>2</sup>. Кожна доба залишила в історії музичної науки імена тих, хто підсумовував, впорядковував або передбачав практичний досвід свого часу в теоретичних

<sup>1</sup> Рамірес Хосе Луїс. Поновлення Риторики як основи громадянства і освіти. Львів: Центр Гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2008. «Університетські діалоги», № 7. С. 46.

<sup>2</sup> Татаркевич В. Історія шести понять / переклад з польської В. Корнієнка. Київ: Юніверс, 2001. С. 323.

розважаннях: Аристоксен, Северин Боецій, Йоганн де Муріс, Микола Орезмський, Гвідо з Ареццо, Філіп де Вітрі, Йоган Тінкторіс, Джозеффо Царліно, Вінченцо Галілей, Атаназій Кірхер, Йоган Маттезон, Микола Ділецький, Себастьян Фельштинський, Гвідо Адлер, Гуго Ріман і багато інших. Бо, як слушно зауважує американський музиколог Манфред Букофцер, «ставлення до музики не є історичною константою, і музикознавець також є дитиною свого часу»<sup>3</sup>. Осмислений, систематизований і втілений у логосі практичний досвід ставав історією. Його обговорювали, з ним сперечалися, його використовували або й ні, але він залишався історичним фактом, що відбувся, а все інше поступово зникало з плином часу.

Здійснюючи історичний огляд гуманітарних наук, нідерландський професор Ренс Бод виявляє і класифікує їхні спільні ознаки за допомогою методичних принципів<sup>4</sup>. Він стверджує, що найважливішими принципами, чинними для всіх гуманітарних наук протягом багатьох століть, були принципи математичних пропорцій та принцип декларативної системи правил, сформульовані ще в добу Старожитності у дослідженні музичних явищ. Для означення музикології Р. Бод вважає найвідповіднішим термін альфа-наука, який поряд з поняттями «науки про дух» і «гуманітарні науки» використовують у нідерландській мові.

Історія гуманітарних наук розпочинається в добу античності і, незалежно від того, що стало предметом їх зацікавлення, в сумі це були складові спільної інтелектуальної праці, і наука про музику була суттєвим її компонентом. Саме в ті часи постав найдавніший закон у науці – музичний закон Піфагора, що пояснював природу консонантних інтервалів за допомогою математичних співвідношень. Навіть небесні тіла мали узгоджуватися зі співвідношеннями музичних інтервалів, і піфагорійська теорія «гармонії сфер» була чинною ще багато століть по тому. А першим «музикологом» Античності вважається Аристоксен, який, не відкидаючи математичні обчислення, наголошував на значенні слухового досвіду при вивченні музичних закономірностей та музичних творів. Вплив Піфагора і його музично-акустичних законів мав величезне значення

<sup>3</sup> Bukofzer M. The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning. New York: The Liberal Arts Press, 1957. P. 52. URL: [http://www.amsnet.org/resources/The\\_Place\\_of\\_Musicology.pdf](http://www.amsnet.org/resources/The_Place_of_Musicology.pdf) (дата звернення 9.03.2018).

<sup>4</sup> Бод Р. Забуті науки. Історія гуманітарних наук / пер. з нід. Я. Довгополого. Київ: Вид-во Жупанського, 2016. 376 с.

для музичної теорії Середньовіччя і раннього Відродження, зокрема у працях Боеція. Йому належить ідея поділу музики на *musica mundana* (музика всесвіту), *musica humana* (музика людини, тобто гармонійне узгодження тіла і душі) та *musica instrumentalis*, або *musica practica* (інструментальна музика, яка через відповідну гармонію формує звичаї). Боецій вважав, що важливішою і шляхетнішою справою є знати, що хтось робить, ніж діяти самому. Звідси музика черпає свою досконалість більше з раціонального пізнання, ніж з виконавської практики<sup>5</sup>.

Музична наука епохи пізнього Середньовіччя виводить систему правил для вже існуючої музичної практики, серед яких найважливішими є трактати Гвідо Аретинського з реформою системи нотації, Франка Кельнського і Йогана де Гарляндія, що вводять поняття мензуральної нотації й утверджують засади нової ритмічної системи, Філіпа де Вітрі та Йогана де Муріса, що описують нові композиційні практики тощо. І це лише окремі представники європейської музики, а скільки важливих теорій виникало в музичній науці арабського, китайського, індійського світу!

У XV ст. над законами гармонії, ладу і ритму працювали Раміс де Пареха, Франкіно Гафурі, Джозефо Царліно, Вінченцо Галілей, Йоган Тінкторіс та ін. «Було недопустимо, щоб в основі практичного вирішення не лежали теоретичні підвалини, – пише Р. Бод. – Хоч теорія музики все ще перебувала під нумерологічним піфагорським впливом, прагнення теоретичного обґрунтування практики виявилось особливо плідним»<sup>6</sup>. Він зазначає, що завдяки своїй математично-емпіричній основі музикознавство сполучало між собою гуманітарні і природничі науки. Взаємозалежний зв'язок між теорією і практикою розвивали їх наступники, зокрема французький композитор і музичний теоретик Ж.-Ф. Рамо у вченні про музичну гармонію, яке стало, за Р. Бодом, «домінуючою педагогічною парадигмою в Європі» з другої половини XVIII ст. Треба також згадати традицію створення посібників з композиції, музичних граматики, музичних словників, перших європейських історій музики, а також виникнення перших європейських праць, присвячених органології М. Преторіуса й А. Кірхера. Згадаємо праці Себастьяна

<sup>5</sup> Kijewska A. *Filozof i jego muzy*. *Antropologia Boecjusza – jej źródła i recepcja*. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2011. S. 295.

<sup>6</sup> Бод Р. *Забуті науки*. С. 191.

Фельштинського, які були посібниками з теорії багатоголосої музики й мензуральної нотації, «Граматику музикальну» Миколи Ділецького, у якій пояснюється лінійно-мензуральна нотна система, партесний спів й основи партесної композиції.

Нові музичні закони, створені музикологами, отримують універсальне значення і знаходять своє місце в царині інших гуманітарних наук, зокрема теорії мистецтва. Так, Леон Баттіста Альберті, автор першої теоретичної праці про візуальні мистецтва в Європі, у праці про теорію архітектури висуває концепцію, за якою в основі правильних архітектурних співвідношень треба використовувати музичні консонанси. У другій половині XVI ст. до застосування музичних консонансів у теорії архітектури повертається Андреа Палладіо у відомому трактаті «Чотири книги про архітектуру»<sup>7</sup>.

Лише з XIX ст. перевага вивчення теорії музики змінюється на історичний підхід у музикології. Це період, коли музикологія стає самостійною університетською дисципліною, зі своєю методологією і дослідницькими методами, які утвердилися на століття у музикологічній практиці, і лише наприкінці XX ст. представники «New Musicology» (Джозеф Керман, Лоуренс Крамер та ін.) задекларували нові парадигми музикології. Представники історично орієнтованої критики відкидають концепцію автономного мистецтва і намагаються розуміти музику згідно з її контекстами і культурними смислами. «Сторіччями музикологія була точною альфа-наукою, – зазначає Р. Бод. – [...] Її по праву можна назвати найбільш інтердисциплінарною альфа-наукою (можливо, після археології): напрям бета-науки (формальний аналіз музики), напрям гамма-науки (пізнання музики) і напрям альфа-науки (історія музики)»<sup>8</sup>.

Інтерес до постаті музикознавця – вченого, теоретика, історика в особистісному вимірі виразно засвідчує світова історіографія. Зокрема, 1983 року вийшла друком збірка статей, присвячена Йоганові Маттезону, німецькому теоретикові та композиторові XVIII ст., яка стала підсумком Інтернаціонального симпозиуму 1981 року. Основні питання, які розкриваються в публікаціях: Маттезон і його доба, його сучасники, творчість, музично-теоретична праця на тлі музичної теорії та естетики XVIII ст.<sup>9</sup> Монументальна постать ні-

<sup>7</sup> Бод Р. Забуті науки. С. 212.

<sup>8</sup> Там само. С. 290.

<sup>9</sup> New Matheson studies / Edited by George J. Buelow, Hans J. Marx. New York: Cambridge University Press, 1983.

мецького музикознавства Філіпа Шпітти стала предметом докторської праці Ульріки Шілінг (Schilling)<sup>10</sup>, один із трьох розділів якої реконструює картину життя й діяльності музиколога через дзеркало епістолярію.

Автобіографія німецького музиколога Гуґо Ляйхтентрітта (Leichtentritt, 1874–1951), рукопис якої не так давно було віднайдено в колекції Гарвардської Музичної Асоціації й опубліковано 2014 року, – детально задокументована персональна історія: життєпис, музична праця, соціальне й географічне тло, що сумарно відтворює широку панораму музичного життя кінця XIX – половини XX ст.<sup>11</sup>

2015 року була втретє перевидана автобіографія засновника віденського музикознавства Гвідо Адлера (1855–1941), доповнена неопублікованими рукописами й листами, які репрезентують його діяльність на тлі соціальних, політичних і культурних процесів до і після 1900 року<sup>12</sup>. Ще дві книги, які на основі епістолярію Адлера та його автобіографічних наративів розкривають широку панораму суспільного і мистецького життя, – це дружнє листування Адлера з філософом Алексієм Мейнонгом та композитором Гуґставом Малером<sup>13</sup>. Велична постать Гуґо Рімана (1849–1919) є центром докторського дослідження Міхаеля Арнца<sup>14</sup> і праці Александра Редінґа «Гуґо Ріман і народження сучасної музичної думки»<sup>15</sup>; фігура німецького музиколога Германа Аберта в широкому культурно-історичному контексті висвітлюється у монографії Карла Функа «Герман Аберт: Музикант, музиколог, музичний педагог»<sup>16</sup>.

<sup>10</sup> Schilling Ulrike. Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke. Kassel: Bärenreiter, 1994.

<sup>11</sup> A musical life in two worlds: the autobiography of Hugo Leichtentritt / Edited by Mark DeVoto. Boston, Massachusetts: Harvard Musical Association, 2014.

<sup>12</sup> Adler Guido. Wollen und Wirken: Aus dem Leben eines Musikhistorikers von Barbara Boisits. Böhlauwien, 2015.

<sup>13</sup> Meinong Alexius und Adler Guido: eine Freundschaft in Briefen von Alexius Meinong / G. Eder. Amsterdam – Atlanta, GA, 1995; Edward R. Reilly. Gustav Mahler and Guido Adler: Records of a Friendship. Cambridge University Press, 2009.

<sup>14</sup> Arntz M. Hugo Riemann (1849–1919): Leben, Werk und Wirkung. Köln: Concerto, 1999.

<sup>15</sup> Rehding A. Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought. Cambridge University Press, 2003.

<sup>16</sup> Funk K. J. Herman Abert: Musiker, Musikwissenschaftler, Musikpädagoge. Stuttgart: M&P, 1994.

У 2008 році з'явилася монографія, присвячена польському музикологові українського походження Юзефові Хомінському, оперта на великий архівний масив документів, в тому числі й епістолярію<sup>17</sup>. У лютому 2012 року було успішно завершено проект «Wissenschaftliche Biographie über Gustav Jacobsthals Leben und Forschen im Kaiserreich» під керівництвом музиколога Петера Шюрінга (Sühning) з берлінського Університету мистецтв, який втілюється у першу наукову біографію німецького музиколога Густава Якобштала<sup>18</sup>. Урешті, праця Ентоні Каммінгса (Cummings), присвячена італійському музикологові Ніно Пірротта (Pirrotta), вже у самій назві декларує свої методологічні координати – «Ніно Пірротта: інтелектуальна біографія»<sup>19</sup>. Реконструюючи подробиці життя і кар'єри відомого італійського музиколога, Каммінгс робить основний наголос на думках і працях Пірротта. Каммінгс простежує італійське інтелектуальне життя початку ХХ ст. і його вплив на формування науковця, прояснює самотність Пірротта на основі аналізу основних його публікацій. За цю монографію, кращу книгу 2013 року, Ентоні Каммінгс отримав премію «John Frederick Lewis Award» від Американського філософського товариства.

Цікаво, що в поле зору дослідників, які працюють в жанрі інтелектуальної біографії, потрапили не лише музикологи «першого ешелону». Так, Йоган Крец (Kretz) присвятив свою монографію Ервіну Рацу (1898–1973) – австрійському музикологові, учневі Адлера, що працював над виданням творів Г. Малера<sup>20</sup>; Йоган Гоер (Hoyer) – німецькому музикологові, спеціалісту з церковної музики Францу Ксаверу Габерлю (Haberl, 1840–1910)<sup>21</sup>; предметом докторської дисертації, що згодом втілюється в окрему монографію, стала постать Віктора Цуккеркандля (Zuckermandl, 1896–1965) – австрійського музиколога єврейського походження, праці якого

<sup>17</sup> Gołąb M. Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008.

<sup>18</sup> Sühning P. Gustav Jacobsthal – ein Musikologe im deutschen Kaiserreich: Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache; eine ideen- und kulturgeschichtliche Biografie mit Dokumenten und Briefen. Hildesheim, 2012; Gustav Jacobsthal: Glück und Misere eines Musikforschers. Berlin: Hentrich & Hentrich, 2014.

<sup>19</sup> Cummings A. Nino Pirrotta: an intellectual biography. Philadelphia, PA: American Philosophical Society, 2013.

<sup>20</sup> Kretz J. Erwin Ratz: Leben und Wirken. Frankfurt am Mein: Lang, 1996.

<sup>21</sup> Hoyer J. Der Priester Musiker und Kirchenmusikreformer Franz Xaver Haberl (1840–1910) und sein Weg zur Musikwissenschaft. Regensburg, 2005.

були майже не відомі до кінця минулого століття<sup>22</sup>. Потругальська музикознавиця Марія Хосе Артиага (Artiaga) звернулася до постаті португальського історика і мистецтвознавця Хоакіна де Васконселоса (de Vasconcelos, 1849–1936)<sup>23</sup>, двотомова праця якого про португальських музикантів «Os Músicos Portugueses» (1870) заклала основи португальської музикології.

Одне з останніх наукових досліджень присвячене постаті музичного критика і музикознавця Ернеста Ньюмена (Newman, 1868–1959), автора чотиритомової біографії Ріхарда Вагнера, у британській музиці XIX–XX ст.<sup>24</sup> Завдання, що поставив перед собою автор: розкрити контекст, у якому Ньюмен сформувався як музикознавець, прослідкувати, як змінювалася сфера його наукових зацікавлень, і які культурно-історичні й особистісні чинники впливали на ці зміни та яким чином. Також у 2017 році побачила світ монографія Міхала Пекарського про польського історика музики й етнографа Адольфа Хибінського<sup>25</sup>, значення наукової та педагогічної діяльності якого для польської музикології важко переоцінити. Біографію і наукову діяльність А. Хибінського автор подає у широкому історичному, культурно-музичному контексті з особливою увагою до діяльності кафедри музикології Львівського університету, організатором якої був Хибінський. Цікаво, що окремий розділ монографії розповідає про місце музикологів у музичному житті Львова – у численних товариствах, школах і консерваторіях, у концертному житті тощо.

Треба згадати також монографію радянських російських музикознавців Олени Орлової й Андрія Крюкова про Бориса Асаф'єва (1984), а також публікацію документальних матеріалів до його біографії, виданих 1981 року<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Lipp G. Das musikanthropologische Denken von Viktor Zuckerkandl. Tutzing: Hans Schneider, 2002.

<sup>23</sup> Artiaga Maria José. Joaquim de Vasconcelos, a Man of his Times Faced with a Peripheral Musicology. URL: <https://christopherwiley.files.wordpress.com/2015/04/musical-biography-conference-booklet-april-2015.pdf> (дата звернення 11.05.2018).

<sup>24</sup> Watt Paul. Ernest Newman: A Critical Biography. Woodbridge: The Boydell Press, 2017.

<sup>25</sup> Piekarski M. Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwowie 1912–1944. Warszawa: Instytut Historii Nauki im. L. i A. Birkenmajerów PAN, 2017.

<sup>26</sup> Матеріали к біографії Б. Асаф'єва / Сост., вст. ст. и коммент. А. Н. Крюкова. Ленинград: Музыка, 1981.



Українські музикознавці на сьогодні рефлектують над метою і завданнями музикознавчої науки як частини гуманітарного «космосу». «Цільове призначення музики і музикознавчого тексту виявляється єдиним: прокладання дороги до смислів культури, – слушно стверджує Олександра Самоїленко. – Музика пробирається до смислових обривів культури по-своєму, шляхом означення у звучанні ціннісних реалій, музикознавство – по-своєму, означуючи саме звучання в словесно-понятійній формі, що й будить його інтердисциплінарну активність»<sup>27</sup>. На її думку, створення паралельного до музичної «мовної дійсності» наукового словесного обговорення викликає потреба віднайти «чисту сутність» музики, визначити те, що «перебуває понад культурою, але якимось чином є доступним людській свідомості й відбивається в побутуванні музичної мови»<sup>28</sup>. Люба Кияновська підкреслює важливість творчого компоненту, «здатність знайти вербальні відповідники до феномену “мусікіі”», що ніколи не досягнуть її досконалості, але повинні прагнути якомога ближче підійти до неї, є неодмінною складовою справжнього музикознавчого аналізу»<sup>29</sup>. Звідси слушна думка про те, що творець Логосу музичної науки творить і частину художньої культури своєї доби.

На пострадянському просторі сьогодні бачимо праці, присвячені дослідженню музикознавчих «творів» як носіїв своєрідності науки, особливої форми наукового вислову, який, за Тетяною Науменко, «витікає з універсуму слова і несе у собі ген літературності». Тому правомірно вважати музикознавство «літературним фактом»: «Науковий твір постає як ключова одиниця самотутності вислову – від ідіолекта науки, такої відмінної від інших, навіть споріднених гуманітарних дисциплін, до ідіостилю вченого як представника часу, місця і свого авторського “ego”». В підсумку «музикознавчий твір народжується з духу музики і духу слова: перший визначає глиби-

<sup>27</sup> Самоїленко О. Наукові обрії сучасного українського музикознавства. *Мистецтвознавство України: зб. наук. праць*. Київ: Музична Україна, 2010. Вип. 11. С. 38–45.

<sup>28</sup> Самоїленко О. Сучасна музична мова або мова сучасної музики: дві теоретичні парадигми одного художнього явища. *Laudatio. Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського*. Львів: Видавець Тарас Тетюк, 2014. С. 161.

<sup>29</sup> Кияновська Л. Етос музикознавчого дослідження в сучасній гуманістичній науці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. 14. С. 24–25.



ну його змісту, другий – мистецтво вислову»<sup>30</sup>. Двоєдину природу музикознавства підкреслює й Олена Немкович: «Нерозривне взаємопроникнення об'єктивного і суб'єктивного, раціонального й емоційно-інтуїтивного, абстрактно-понятійного й художньо-образного, інтелектуального й ширше – духовного начал є необхідним для проникнення дослідницької думки в художній і екзистенціальний зміст музичних композицій, виражає сутність музикознавчого дослідження»<sup>31</sup>. Отже, погоджуємося, що однією з провідних умов розвитку української музичної історіографії мусить бути «само-рефлексія наукової музикознавчої свідомості, що веде до спеціального предметного виділення та вивчення музикознавчої діяльності у якості одного з породжуючих контекстів культури»<sup>32</sup>.

У цьому контексті варто згадати монографію Оксани Гнатишин, присвячену цілісному аналізу української музикології у її еволюції, а власне огляду концептуальних ідей українських вчених у хронологічному постанні. Авторка ставить перед собою завдання дослідити питома національні риси музикології як складової «мисленевої традиції українських інтелектуалів сприймати-досліджувати музику»<sup>33</sup>, і стосовно музичної науки такий підхід було застосовано вперше.

Звернення до постаті музикознавця як об'єкта дослідження в українському музикознавстві є явищем нечисленним. Найбільш широко висвітлена музикознавча діяльність С. Людкевича завдяки перевиданню його досліджень та статей у двох томах у 2000 році і двотомовій монографії З. Штундер «Станіслав Людкевич. Життя і творчість», що вийшла друком 2005–2009 роках. Про музикознавчу діяльність Василя Витвицького знову ж завдяки виданню його науково-критичної спадщини<sup>34</sup>, ряд публікацій, зокрема

<sup>30</sup> Науменко Т. Муzyковедення: стиль научного произведення: дис. ... д-ра искусствоведення: 17.00.02 / Всероссийская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2005. URL: <http://www.dissercat.com/content/muzykovedenie-stil-pauchnogo-proizvedeniya> (дата звернення 20.09.2016).

<sup>31</sup> Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. С. 52.

<sup>32</sup> Іонов В. Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури: автореф дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. С. 12.

<sup>33</sup> Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій: монографія. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018. С. 8.

<sup>34</sup> Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / Упоряд. Любомир Лехник. Львів, 2003.

Л. Кияновської, Д. Дувіряк, Л. Філоненка та ін., присвячено Стефанії Павлишин<sup>35</sup>, 2007 побачив світ збірник статей і матеріалів, присвячених львівському музикознавцеві Яремі Якубцяку<sup>36</sup>, у 2012 вийшла книжка на пошану музикознавця Марії Білінської<sup>37</sup>, публікації Ю. Ясіновського, Г. Карась, У. Граб, Н. Толошняк, О. Гнатишин, О. Мартиненко присвячено окремим аспектам музикознавчої діяльності Б. Кудрика, Ф. Шешка, П. Маценка, М. Антоновича, О. Залеського, Р. Савицького-молодшого. Музикознавчій діяльності Андрія Ольховського присвячені статті Л. Корній<sup>38</sup>.

Постать Миколи Гордійчука висвітлює у своїх публікаціях О. Немкович<sup>39</sup>. У 2012 році вийшла збірка статей знаної української музикознавиці Ніни Герасимової-Персидської «Музыка. Время. Пространство»<sup>40</sup>, яка репрезентує вибраний доробок дослідниці за останні сорок років, їй же присвячені ювілейні статті в музичній періодиці. Окремі публікації та збірки «на пошану» присвячено О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновському<sup>41</sup>, І. Пяковському<sup>42</sup>,

<sup>35</sup> Syntagmaton: збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора Стефанії Павлишин. Львів, 2000; Стефанія Павлишин у своїх працях і висловах сучасників / Упоряд. М. Кривенко, Н. Письменна; ред. Р. Мисько-Пасічник. Львів: Растр-7, 2015.

<sup>36</sup> Пам'яті Яреми Якубцяка: Збірка статей та матеріалів. Львів, 2007. 224 с.; Козаренко О. Ярема Якубцяк як приклад когнітивного музикознавця. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2013. Серія мист-во. Вип. 12. С. 28–31.

<sup>37</sup> Подвижниця української культури. Книга на пошану Марії Білінської. Львів: ЗУКЦ, 2012. 176 с.

<sup>38</sup> Ольховський Андрій. Нарис історії української музики / Підготовка до друку, наукова редакція, вступна стаття, коментарі Л. П. Корній. К.: Музична Україна, 2003 (перевидання 1941 р.); Корній Л. Андрій Ольховський. Повернення із забуття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 113: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. С. 14–23.

<sup>39</sup> Немкович О. Микола Гордійчук і сучасне українське історичне музикознавство. *Студії мистецтвознавчі*. К.: Вид-во ІМФЕ, 2010. Ч. 1 (29). С. 94–99; її ж. Видатний український історик-музикознавець (М. О. Грінченко). *Музична україністика: сучасний вимір*. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 141–155.

<sup>40</sup> Герасимова-Персидська Н. Музыка. Время. Пространство. Київ: Дух і Літера, 2012. 408 с.

<sup>41</sup> Ясіновський Юрій. Бібліографічний покажчик. Львів: Видавництво УКУ, 2004; LAUDATIO. Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського. Львів: Видавець Тарас Тетюк, 2014. 280 с.

<sup>42</sup> Коханик І., Сумарокова В. Світло особистості Ігоря Болеславовича Пяковського – ученого, музиканта, педагога. *Українське музикознавство. Пам'яті І. Б. Пяковського*. К., 2012. Вип. 38. С. 7–18.

Б. Яворському<sup>43</sup>, І. Ляшенку<sup>44</sup>, І. Котляревському<sup>45</sup> та ін. Однак у різноманітні окремих статей наукового спрямування, ювілейних публікацій і збірників «на пошану» відсутні ширші наукові дослідження, присвячені персональній інтелектуальній праці музикознавця у широкому контексті історичних, суспільно-політичних, культурно-музичних подій його життя.

Цікава думка зустрілася на одному з музикологічних форумів: музикологія по відношенню до музики має те ж значення, що філософія для життя – намагається її прояснити, все інше є проблемами інтерпретації. Тому особа музикознавця як медіатора поміж світом музики і людиною, науковця, здатного зрозуміти логіку музичного мислення у різні історичні епохи, творця «адаптованого перекладу» «природи й семантичних можливостей мови музики»<sup>46</sup> є, на моє переконання, самоцінним об'єктом, гідним персональної інтелектуальної історії як особливого жанру наукового дослідження. Зважаючи на запити сучасної, постмодерної методологічної думки, таким науковим жанром є інтелектуальна біографія.

## 1.2. Інтелектуальна біографія у теоретико-методологічному вимірі

У сучасній гуманітаристиці проблема біографії і біографічного методу в різноманітних його проявах є однією з найактуальніших. Антропологічний дискурс у гуманітарних науках активізував біографічну проблематику й «оформив» її в сучасні напрямки «нового біографізму», який переносить свою увагу зі зовнішньої біографії

<sup>43</sup> Антропова Т. Постать Б. Яворського у контексті культуротворчих процесів в Україні 10–20-х років ХХ століття: автореф. дис. ...канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 20 с.

<sup>44</sup> Гнатишин О. Національне в теоретико-концептуальному осмисленні Івана Ляшенка (соціальний та естетичний осяги). *Вісник Львівського університету*. 2014. Серія мист-во. Вип. 15. С. 89–97.

<sup>45</sup> Рощенко О. Методологічні засади продукування наукової школи І. А. Котляревського. *Українська музика: науковий часопис*. 2017. Ч. 2 (24). С. 75–82.

<sup>46</sup> Самойленко О. Сучасна музична мова або мова сучасної музики: дві теоретичні парадигми одного художнього явища. С. 155.

на внутрішню, і, своєю чергою, співвідноситься з «новим історизмом», у якому біографічний аналіз знаходиться в єдності з інтертекстуальним та дискурсивним аналізом. «Біографія – це точка перетину, локус і топос безпосередньої взаємодії індивідуального життя з культурно-історичним і соціальним буттям [...] саме в контексті біографічного підходу прояснюється, чим виявляється суб'єктивний вибір, ризик і рішення в універсальній практиці цілого»<sup>47</sup>, – зазначає Інна Голубович. Вона підкреслює, що джерела біографічного жанру пов'язані з феноменом індивідуалізму, а індивідуалізм – базова основа європейської культури. Безперечною умовою сучасного підходу до наукової біографії є інтердисциплінарність, яка передбачає залучення в дослідження значної кількості різноманітних методів: історико-порівняльного, мікроісторичного, семіотичного, структурного, герменевтичного, просопографічного тощо. Польська філолог Аніта Цалек слушно зазначає, що сьогодні науковість і літературність наукової біографії (у розумінні певного охудожнення мови) вже не можуть знаходитися між собою в опозиції – задекларована науковість не гарантує реального оперття на джерела і факти, а літературність – його не виключає. На її переконання, науковою робить працю теоретико-методологічний характер дослідження, однак і тут може бути присутня доля домислу, «фікції», оскільки реконструкція окремих фактів вимагає заповнення прогалів гіпотезами<sup>48</sup>.

У квітні 2015 року в Інституті музичних досліджень Лондонського університету відбулася конференція «Call for Papers – Musical biography: National ideology, Narrative technique, and the Nature of myth», присвячена питанню музичної біографії як форми наукового дослідження, спрямованої на відкриття нових шляхів інтердисциплінарних пошуків. Це, зокрема, проблеми біографій живих сьогодні композиторів, герменевтичні питання та ін. Зазначалося, що в основному у біографіях використовується хроно-

<sup>47</sup> Голубович И. Биография: силуэт на фоне Humanities (Методология анализа биографии в социогуманитарном знании): монография. Одесса: СПД Фридман, 2007. URL: [www.philosoph.onu.edu.ua/elb/articles/golubovich/mono.doc](http://www.philosoph.onu.edu.ua/elb/articles/golubovich/mono.doc) (дата звернення 2.02.2018).

<sup>48</sup> Całek Anita. Biografia naukowa: od koncepcji do narracji: interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013. S. 59.

логічний, лінійний метод, тоді як сучасні методології пропонують поділяти біографію за основними періодами і досліджувати кожен з них як єдине ціле. Ця конференція поклала початок дослідницькому проекту «Музична біографія та дослідження життя» (The Musical Biography and Life-Writing Studies Research Network), створеному спільно австралійськими університетами в Монаш і Сюррей під керівництвом британських музикознавців Крістофера Вайлі (Wiley) і Пола Вотта (Watt). Він функціонує як форум для теоретичних і практичних інновацій у музичній біографії, стимулювання спільних пошуків нових методологій, вивчення нових способів створення музично-біографічних наративів.

Проблеми музичної біографії виразно актуалізувалася в наукових зацікавленнях сучасного музикознавства. Так, їй присвячено збірник «Музична біографія: до нових парадигм»<sup>49</sup> під редакцією канадської музикознавиці Йоланти Пекач (Pekacz), головною тезою якого є необхідність оновлення методологічних підходів до музичної біографії, використання потенціалу нових теорій для музичного життєпису. Для сучасних наукових біографій накопичення фактів вже не є тим основним чинником, що наближає нас до розуміння предмету, вважає дослідниця. Необхідно вивчати функції музичної біографії, її актуальність для музичної критики, надійність архівних свідчень, біографічної етики тощо. У статті «Музична біографія – подальші думки»<sup>50</sup> Й. Пекач зазначає, що музична біографія лише зрідка ставала об'єктом теоретичних і методологічних рефлексій у музикології, здебільшого її теоретичні дослідження належали літературознавству. Традиційно вважалося, що йому бракує наукової респектабельності. «Антибіографічний метод» полягав на переконанні, що «життя» і «твори» не пов'язані між собою, що сенс твору не залежить від життя автора. Тому методологічний підхід і наративні методи залишалися незмінними з часу, коли вони сформувалися у музичних біографіях XIX ст. Звідси біографії часто перетворювалися на агіографії через надто романтизовані погляди й апологетичний виклад їхніх авторів, які трактували композитора як божественно натхненного генія, незрозумілого для свого середовища тощо.

<sup>49</sup> Biography Musical: Towards New Paradigms / Edited by Jolanta T. Pekacz (Dalhousie University, Canada). Abingdon, Oxon: Routledge, 2006. 248 p.

<sup>50</sup> Pekacz Jolanta T. Musical biography – Further thoughts. *Music's intellectual history. Founders, followers & fads*. New York, 2009. URL: <http://www.examenapium.it/cs/biblio/Blazekovic2009.pdf> (дата звернення 11.05.2018).

Погляди на музичну біографію необхідно розширювати, застосовуючи герменевтику, вивчаючи політичне значення музики, питання міфотворчості, історію рецепції, гендерні проблеми та навіть сексуальність. Цьому присвячені праці, зокрема, Й. Пекач («Memory, history and meaning: Musical biography and its discontents», 2004), Крістофера М. Вайлі («Re-Writing composers' lives: critical historiography and musical biography», 2008), Пола Вотта («Ernest Newman: A Critical Biography», 2017) і т. д.

«Сучасного читача не можна задовольнити одномірним лінійним нарративом, який навряд чи містить, наприклад, контекстні діапазони, що перетинаються з творчістю певного композитора і її детальним аналізом. В архітектурі сучасних біографій слід поважати не тільки компетенції автора, але й інтелектуальні вимоги читачів»<sup>51</sup>, – зазначає чеський музикознавець Мартін Флашар (Flášar) у статті «Сутінки романів: пошук багатовимірної моделі сучасної музичної біографії». Акцент на контекстуалізацію потребує застосування мультидисциплінарних методів дослідження, і на сьогодні це стало вимогою сучасної доби.

Українське музикознавство активно послуговується концептом «творча біографія», і в його координатах існують численні «малі форми» наукового і науково-публіцистичного характеру, які висвітлюють еволюцію творчого шляху композитора часто без особливої уваги на дотримання теоретико-методологічних засад обраного жанру. Тут треба згадати і праці еміграційних музикознавців: М. Антоновича про Кошиця і Людкевича, І. Соневицького про Веделя, В. Витвицького про М. Гайворонського і М. Березовського. Окреме місце займає постать М. Лисенка у біографічному нарративі, якому присвячено ряд праць різного формату – від популярного нарису до монографії.

Серед поважних праць, що сьогодні концептуально розвивають музичну біографістику, слід назвати монографії Любові Кияновської, присвячені М. Скорику, М. Колессі, І. Карабицю, дослідження творчої біографії Глінки («Странствия Глинки», у чотирьох частинах) у «жанрі культурологічного коментаря» Сергія Тишка, концепцію

<sup>51</sup> Flášar Martin. Twilight of Novelists: The Search for a Multidimensional Model of Contemporary Music Biography. URL: [https://www.researchgate.net/publication/301635747\\_The\\_twilight\\_of\\_novelists\\_The\\_search\\_for\\_a\\_multidimensional\\_model\\_of\\_contemporary\\_musical\\_biography](https://www.researchgate.net/publication/301635747_The_twilight_of_novelists_The_search_for_a_multidimensional_model_of_contemporary_musical_biography) (дата звернення 11.05.2018).

«хроносу композиторської життєтворчості», яку розвивала в науковій праці Наталя Савицька, монографію Тетяни Гусарчук про життя і творчість Артемія Веделя в широкому історико-культурному контексті епохи, монографії Стефанії Павлишин, присвячені мистцям української музичної еміграції – С. Туркевич-Лукиjanович, І. Со-невицькому, М. Кузану, Ірі Маланюк, монографії Л. Пархоменко про Кирила Стеценка й у співавторстві з Н. Калущою про Олександра Кошиця та ін.

На сьогодні дослідників різних спрямувань поєднує переконання, що особистість науковця нерозривно пов'язана з його дослідженнями. Так, американський соціолог Рендал Коллінз вважає, що інтелектуальна діяльність у світі визначається в часових і просторових поєднаннях і не може розглядатися окремо від суспільного контексту як самотній ідеалізований витвір. А отже, історія діяльності людей не може зводитися лише до історії продуктів цієї діяльності: «Твір вказує на особу, що за ним стоїть, чия сутність не може бути ані вичерпаною, ані цілковито розкритою нічим з того, що вона здатна зробити»<sup>52</sup>.

В останніх десятиліттях ХХ ст. представники «New Musicology» застосували пізнавальні методи, що виходять поза сам аналіз музичного твору, запозичені з літературознавства, соціології, філософії, і проголосили, що дослідження музичної творчості повинно враховувати розуміння суспільних, історичних, політичних і економічних умов мистецтва. Зміщення акцентів з аналізу музичного твору на пізнання його культурного контексту дозволяють відкрити нові значення музичного твору. За Дж. Керманом, відірваність аналізу музичної структури від стилістичних, історичних і соціологічних контекстів музики фальшує той аналіз, і ці аналітичні процедури не гарантують повного знання про твір<sup>53</sup>.

А якщо застосувати такі ж методологічні опції і до дослідження інтелектуальної постаті музикознавця? Якщо погодитися з Оленою Зінкевич, то найпереконливішим показником стану всієї музичної

<sup>52</sup> Collins Randall. *The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change*. Belknap Press of Harvard University. Cambridge, 1999. P. 260. URL: [https://books.google.com.ua/books?id=2HS1DOZ35EgC&pg=PA379&hl=ru&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepa/ge&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=2HS1DOZ35EgC&pg=PA379&hl=ru&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepa/ge&q&f=false) (дата звернення 3.03.2016).

<sup>53</sup> *Contemplating Music: Challenges to Musicology* by Joseph Kerman. Harvard University Press, 1986. URL: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=acls;cc=acls;view=toc;idno=heb06263.0001.001> (дата звернення 3.03.2016).



культури є стан музикознавства, що поєднане складною системою спільного «кровообігу» з усією культурою. Своєю чергою, про рівень культури «тієї чи іншої спільноти в ту чи іншу епоху можна судити за її ставленням до науки і вчених», стверджував історик культури і філософ Мирослав Попович<sup>54</sup>.

Звідси назріла потреба історико-музикознавчих досліджень у координатах інтелектуальної біографії, завданням яких було б розглянути життя науковця як лабораторію його думки, як контекст для виявлення прихованих і явних спонукальних мотивів для наукових ідей, згодом втілених (або й ні) у друкованих працях<sup>55</sup>. Така інтелектуальна біографія мала б дати нам «розуміння біографічного знання і як внутрішнього процесу і як процесу загальнонаукового»<sup>56</sup>, так як особистість науковця нерозривно пов'язана з його дослідженнями. Як слушно стверджує філософ Ганна Арендт, «тільки завдяки урахуванню особистісного чинника гуманітарні науки можуть розраховувати на збереження за собою права належати до того, що римляни називали *humanitas* (людяність)»<sup>57</sup>.

Сьогодні інтелектуальна біографія як «спроба реєстрації інтелектуальної історії окремої людини»<sup>58</sup> є предметом зацікавлення дослідників різного наукового спрямування: соціологічного, літературознавчого, філософського, історичного, психологічного. І це не дивно – впродовж останніх десятиліть науковці намагалися компенсувати «усвідомлення інтелектуального відставання, що виникло внаслідок культу знеособленої науки»<sup>59</sup>. Крім того, така праця можлива лише в царині інтердисциплінарних пошуків, із залученням цілого спектру гуманістичних наук і результатів їх наукових досліджень. Антропологізація гуманітаристики, перенесення ваги на внутрішній світ дослідника стимулювала появу у 1980–1990-х ро-

<sup>54</sup> Попович М. Наука як частина культури. *Вісник НАН України*. 2007. № 6. С. 49–54. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnanu\\_2007\\_6\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnanu_2007_6_17) (дата звернення 1.02.2016).

<sup>55</sup> Детальніше див.: Граб У. Методологічні аспекти сучасного вивчення інтелектуальної біографії музикознавства. *Українська музика: науковий часопис*. 2016. Ч. 1 (19). С. 40–49.

<sup>56</sup> Чишко В. Біографічна традиція та наукова біографія в історії і сучасності України. Київ: БМТ, 1996. С. 191.

<sup>57</sup> Цит. за: Менжулін В. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні. Київ: НаУКМА, Аграр Медіа Груп, 2010. С. 250.

<sup>58</sup> Валевский А. Основания биографики. С. 73.

<sup>59</sup> Менжулін В. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні. С. 277.



ках жанру «інтелектуальної біографії», головною засадою якого стає виявлення генези інтелектуальних здобутків суб'єкта, вивчення його внутрішньої мотивації, зміни якої приводять до зміни методологічних координат у його науковій праці.

В інтелектуальній біографії фокус дослідження спрямований на одну сферу діяльності – інтелектуальну, тому концепт «інтелектуальної біографії» передовсім увійшов у дослідницьку практику зарубіжних й українських філософів та істориків. Це, зокрема, інтелектуальні біографії Ляйбніца, Декарта, Жака Дерріди, Серена К'еркегора, Ернеста Геллнера, Фрідріха Гаєка, Карла Ясперса, Миколи Бердяєва, Ернста Гомбріха, Олександра Лотоцького, Івана Лисяка-Рудницького, Пітіріма Сорокіна, Дмитра Чижевського та ін.

Західна історіографія, зокрема у дослідженнях М. Р. Антонацци, Д. Вокера, Д. Брауна та ін. обґрунтовує і на практиці реалізує принципи інтелектуальної біографії. Значну популярність здобула модель біографічного жанру, яку запропонував американський дослідник Дональд Вокер і яка складається з чотирьох типів біографії: біографія особистості, професійна біографія, бібліографічна біографія й ситуативна біографія, або біографія середовища. У сукупності вони складають модель «інтелектуальної біографії». Згідно з твердженням філософа Марії Антонацци, авторки інтелектуальної біографії Ляйбніца (2011), цей жанр наукового дослідження є всеохоплюючим, він «інтегрує повний спектр життя героя та його робіт, висвітлює розвиток його думки під впливом зовнішніх стимулів – соціальних, культурних, наукових, політичних, і дозволяє висвітлити інтелектуальний шлях суб'єкта в контексті глобального інтелектуального простору»<sup>60</sup>.

Концепт «інтелектуальної біографії» достатньо активно розвивають російські науковці: М. Базанов, Л. Репіна, П. Аліпов та ін. За М. Базановим<sup>61</sup>, об'єктом інтелектуальної біографії є система когнітивних взаємозв'язків індивіда з оточуючим його середовищем в динамічному розвитку. Породженням такої взаємодії і, водночас, її інструментом є мисленнєві конструкції, які досліджують автори

<sup>60</sup> Див.: Андреев В. Интеллектуальная биография историка: экспликация понятия. *Ейдос*. 2010. Вып. 5. С. 337.

<sup>61</sup> Базанов М. Интеллектуальная биография. Контуры нового жанра в российской и украинской историографии. *Диалог со временем*. 2016. Вып. 55. С. 221–234. URL: [http://roii.ru/dialogue/55/roii-dialogue-55\\_13.pdf](http://roii.ru/dialogue/55/roii-dialogue-55_13.pdf) (дата звернення 5.02.2016).

інтелектуальних біографій. А предметом нового жанру можуть бути будь-які трансформації, аспекти існування і явища інтелектуальної біографії.

Лорина Репіна вважає, що характерною ознакою сучасної інтелектуальної біографії є синтез біографічного, соціокультурного і текстуального аналізу. Вона пояснює народження нового жанру з появою у 1980-х роках нових напрямків як історія інтелектуалів, нова біографічна історія тощо і підкреслює зближення інтелектуальної та нової соціальної історії. Глибоке занурення у контекст актуалізує увагу до постатей «другого плану», які своєю діяльністю і творчістю склали тло, на якому увиразнювалася праця визнаних вчених<sup>62</sup>. Цю думку оформляє у концепт «учений першого / другого плану» український історик Віталій Андреев, який встановлює послідовність завдань, вирішення яких у підсумку дозволить визначити місце вченого у структурі властивого йому наукового середовища, що сформувалося у межах відповідної історичної доби<sup>63</sup>.

Проблемі «інтелектуальної біографії» та її теоретико-методологічним засадам присвячують свою увагу українські вчені – зокрема, В. Чишко, В. Андреев, Я. Грицак, І. Колесник, Т. Попова, В. Ващенко, І. Валявко та ін. Так, Т. Попова стверджує, що інтелектуальна біографія є видом інтелектуальної історії і, водночас, ділянкою персональної історії, яка тематично орієнтована на вивчення біографії інтелектуалів. При тому поняття персональної історії ширше за поняття інтелектуальної біографії, бо його об'єктом може бути будь-яка персону, незалежно від виду діяльності, індивідуального внеску в історію тощо, тоді як об'єктом інтелектуальної історії є інтелектуал, його життя і діяльність передовсім у сфері інтелектуальної. За Поповою, інтелектуальна біографія складається з двох взаємопов'язаних біографічних ліній: особистої біографії і біографії професійної, і реконструкція цих ліній є неможливою без звернення до соціокультурного контексту, а відтак бібліографічного, наукометричного й історіографічного аналізу наукової спадщини<sup>64</sup>.

<sup>62</sup> Репина Л. Персональная история и интеллектуальная биография. *Диалог со временем*. 2002. Вып. 8. С. 5–11.

<sup>63</sup> Андреев В. Віктор Петров: інтелектуальна біографія: автореф. дис. ... д-ра істор. наук: 07.00.06 / Нац. акад. наук України, Ін-т історії України. Київ, 2013. С. 12.

<sup>64</sup> Попова Т. Историография в человеческом измерении. *Історіографічні дослідження в Україні*. 2012. Вип. 22. С. 265–292. URL: [http://history.org.ua/JournALL/graf/graf\\_2012\\_22/16.pdf](http://history.org.ua/JournALL/graf/graf_2012_22/16.pdf) (дата звернення 22.12.2017).

Вона звертає увагу на певні труднощі з визначенням об'єкта та предмета дослідження інтелектуальної біографії, проблеми у співвідношенні мікро- і макроаналізу, а саме взаємин особистості й суспільства тощо.

На потребу такого типу наукових досліджень, які застосовують «методологічний плюралізм постмодерної доби», звертають увагу українські історики. Так, Леонід Зашкільняк твердить, що «кредо постмодернізму» «полягає в тому, що будь-які пізнавальні здобутки людства, в тому числі щодо минулого, зумовлені суб'єктивними чинниками, які зростають на ґрунті культурного простору конкретної особистості у поєднанні з її індивідуальними психологічними властивостями»<sup>65</sup>. До феномену культури постмодерної доби історик Ірина Колесник відносить такі глобальні тенденції, як культуризація, антропологізація й охудоження знання. Серед основних напрямів їх втілення найскладнішим жанром є інтелектуальна персоналістика, або біографія інтелектуала. «Зазвичай творча біографія, психологія і свідомість вченого, письменника, культурного діяча, – зазначає І. Колесник, – сприймається під кутом зору внутрішньої логіки, автономно від особливостей культурного та наукового життя епохи, без занурення у внутрішній світ героя, без вивчення зовнішньої мотивації інтелектуальної діяльності, поведінкових реакцій»<sup>66</sup>. А Віталій Андреев, наголошуючи на важливості історико-антропологічних студій у вивченні всього «інтелектуального небосхилу» певного історичного періоду, стверджує, що «без біографічного виміру інтелектуального життя неможливе повне розуміння і самих ідей»<sup>67</sup>. У докторській дисертації «Віктор Петров: інтелектуальна біографія» В. Андреев підкреслює, що інтелектуальна біографія є біографічним виміром інтелектуальної історії, тож головною засадою біографічного підходу в інтелектуальній історії є «врахування нерозривного зв'язку між життям, творчою активністю, інтелектуальною діяльністю особистості та соціокультурним контекстом епохи»<sup>68</sup>. Проблема широкого застосування

<sup>65</sup> Зашкільняк Л. Інтелектуальна історія: спроба конвенції. *Ейдос*. Київ: НАН України, 2005. Вип. 1. С. 29.

<sup>66</sup> Колесник І. Культурно-інтелектуальна історія як дзеркало «нової наукової революції». Там само. С. 42.

<sup>67</sup> Андреев В. «Інтелектуальна біографія» історика: експлікація поняття. *Ейдос*. К.: НАН України, 2010/11. Вип. 5. С. 341.

<sup>68</sup> Андреев В. Віктор Петров: інтелектуальна біографія. С. 11.

жанру «інтелектуальної біографії» в українській гуманітаристиці полягає у відсутності «канону» – розробленої методології та наукових критеріїв створення подібних досліджень, інакше, словами Ірини Валявко, дослідниці інтелектуальної біографії Дмитра Чижевського, «нема усталеної, методологічно зрілої та продуктивно працюючої традиції у цій галузі»<sup>69</sup>.

Якщо ж екстраполювати проблематику інтелектуальної біографії на предмет нашого дослідження, яким є життя і наукова діяльність Мирослава Антоновича, то мусимо ствердити, що об'єктом пізнання мусить стати колективна біографія еміграційного повоєнного музикознавства, чи, радше, її спроба, яка відноситься до просопографії – нового дослідницького поля у біографічному пізнанні. А предметом дослідження – інтелектуальна біографія Мирослава Антоновича, що складається з біографії особистості, професійної біографії, ідейно-наукової біографії та ситуаційної біографії у тісному зв'язку і взаємопереплетінні<sup>70</sup>. Справа лише за дослідником, якому, як стверджував один із класиків і провідних методологів біографічного письма ХХ ст. Леон Едель, «не дозволено вигадувати власні факти, але дозволено вигадувати власну форму»<sup>71</sup>.

### 1.3. Архів М. Антоновича і Его-документи як джерело його інтелектуальної біографії

«Архів це не тільки місце, де зберігаються документи з минулого, а й місце, де це минуле конструюється, створюється»<sup>72</sup>. Ці слова німецького історика і культуролога Аляйди Ассман повертають нас до усвідомлення архіву як пам'яті історії. Відомо, як бояться влади тоталітарних режимів свідчення минулого, що містять у собі архіви, які вона робила закритими, таємними. «Контроль за архівом

<sup>69</sup> Валявко І. Архіви та бібліотеки Дмитра Чижевського як творча лабораторія мислителя та важливе джерело біографічного дослідження. *Українська біографістика – Biographistica Ucrainica*: зб. наук. праць / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Ін-т біографічних досліджень. Київ, 2011. Вип. 8. С. 267.

<sup>70</sup> Докладніше див.: Hrab U. Myroslav Antonovycz und seine wissenschaftliche Biografie. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Heft 16. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2015. S. 87–95.

<sup>71</sup> Див.: Менжулін В. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні. С. 244.

<sup>72</sup> Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2012. С. 30.

є контролем за пам'яттю», – стверджує Ассман, оскільки потенційна пам'ять, яку він містить, у майбутньому може стати матеріальною передумовою культурної пам'яті.

Для незалежної держави, яка, на жаль, ще не позбулася постколоніального синдрому, питання відновлення культурної пам'яті дуже важливе. Йдеться про архів Мирослава Антоновича, який став матеріальною передумовою реконструкції важливої частини української музичної культури, пов'язаною з еміграцією після Другої світової війни. Рішення передати свій архів до Львівської богословської академії Мирослав Антонович прийняв особисто, і на його прохання взимку 2000 року український медієвіст проф. Юрій Ясіновський приїхав до Утрехта. Він оглянув його архів та бібліотеку і приготував їх до перевезення в Україну, а невелику частку матеріалів – спогади і щоденники, частину листування – привіз до Львова як дар Львівській богословській академії (тепер УКУ). Ці матеріали зберігаються в Інституті літургійних наук (тепер Інститут церковної музики). Влітку 2001 року основна частина архіву й близько 200 книг були перевезені в Україну, а завершилося перевезення 2010 року. Міська влада Долини, звідки родом Антонович, зробила жест доброї волі і подарувала шафи, у яких і сьогодні зберігається цей архів.

Архів складають:

1) особисті документи: посвідчення, свідоцтва, автобіографічні матеріали, фотографії; окрему, дуже цінну, частину складає листування з українськими й іншомовними кореспондентами: 184 адресати українські й близько 100 адресатів іншомовних;

2) матеріали, що стосуються наукової праці з історії української церковної та нідерландської музики XV–XVI ст.: рукописи й відбитки наукових праць, виписки й фотокопії, ноти й музикознавча література, картотека, яка містить тематичні виписки загального культурно-історичного характеру, про українську церковну музику, голландську музику, виписки з джерел тощо;

3) матеріали, що стосуються *Візантійського хору*, організатором і диригентом якого був Антонович: фотографії, афіші концертів, вирізки і копії рецензій, щоденник хору у вигляді хроніки його концертів голландською мовою, комплект платівок і CD;

4) голландська й українська періодика.

На сьогодні цей архів частково описаний, але ще не каталогізований. Попередній опис архіву зробили студенти Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка в рамках архівно-бібліографічної

практики. Частково матеріали бібліотеки (за згодою Антоновича) були передані 2002 року до відділу мистецтв бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України, до загальної бібліотеки УКУ і Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (партитури III симфонії Гражини Бацевіч та «Фантастичної симфонії» Берліоза); пізніше в Долину були передані популярні видання про музику й художню література. Треба зауважити, що деякі архівні матеріали частково систематизував сам Антонович: укладено за алфавітом епістолярій, матеріали *Візантійського хору* тощо, але більша частина матеріалів знаходилася в картонних коробках невпорядкованою – газетні вирізки, частина листування (в основному чужомовне), пізніші книжкові надходження та ін. Тому було укладено перелік різних тематичних колекцій архіву: особові матеріали, матеріали наукової праці, матеріали творчої праці, бібліотека, листування, фото- й аудіоматеріали.

Благодатним джерелом «минулої реальності» в історії української музичної культури в еміграції є «український епістолярний материк»<sup>73</sup>, що зберігається в архіві Мирослава Антоновича. Дослідження его-документів (листів, щоденників, спогадів, автобіографій тощо), у яких людина говорить від власного «я», мабуть, ніколи не втратить своєї привабливості для тих істориків, які хочуть глибше пізнати віддзеркалений у них життєвий світ автора. Цей світ – унікальний і неповторний, у якому кожна людина має власний, психологічний простір значущих для неї взаємин, «простір “я-ти” контактів»<sup>74</sup>. Чи можливо адекватно проникнути в світ, що проступає зі сторінок особистісних документів, світ подій, думок, намірів і світосприймання конкретної людини – це питання є одним з «головних вузлів дискусій ХХ століття»<sup>75</sup>. «Документ не розповідає – в точному сенсі – “як власне сталося”, а говорить тільки про те, що думав про цю подію автор документа, – зазначає Карл Дальгауз. – Щоб читати документи так, як повинні вони бути прочитані, потрібна певна передбачливість, яка стає другою натурою історика»<sup>76</sup>.

Варто наголосити, що створення інтелектуальної біографії неможливе без опрацювання приватних архівних джерел, зокрема автобіографій, щоденників і листування, інакше кажучи літерату-

<sup>73</sup> Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси. Київ, 2008. С. 7.

<sup>74</sup> Титаренко Т. Життєвий світ особистості у межах і за межами буденності. Київ: Либідь, 2003. С. 64.

<sup>75</sup> Яковенко Н. Вступ до історії. Київ: Критика, 2007. С. 215.

<sup>76</sup> Dahlhaus Carl. Podstawy historii muzyki. Warszawa: WUW, 2010. С. 39.

ри особистого документа. Часто саме в епістолярному просторі обговорювалися, випрацьовувалися і шліфувалися інтелектуальні помисли, щоб потім отримати своє остаточне втілення у науковій публікації. Ще Лессінг стверджував, що «істина може існувати лише там, де вона олюднена обговоренням; де кожний говорить не те, що просто спало йому на думку цієї миті, а те, що йому “видається істиною”. Однак така мова фактично неможлива на самоті; вона належить царині, де є багатоголосся»<sup>77</sup>. Такий поліфонічний простір для інтелектуального обміну, особливо в умовах еміграції, творило листування, важливість якого полягала в «енергії відштовхування», що породжувала нові стимули для творчості. Дослідження епістолярію дає нам можливість прослідкувати, як окремі біографічні деталі позначилися на характері формування думок вченого, їх перебігу та постанні наукових концепцій.

Епістолярій Мирослава Антоновича для дослідників є надзвичайно потужним джерелом пізнання нашої минувшини повоєнного часу. Особливо слід виділити листування з українськими музикологами діаспори, наукова інтерпретація якого (за герменевтичним концептом) дає можливість глибше зрозуміти (сконструювати) той складний контекст, у якому відбувалася їх наукова й культурно-мистецька праця і відтак осмислити й оцінити їхній музикологічний доробок. Такий підхід до вивчення музикознавчого епістолярію видається важливим, оскільки науковий текст про музику є такою ж невід’ємною частиною духовної культури епохи, як і мистецька творчість: «Дух епохи впливає не лише на саму творчість, – слушно зауважує Л. Кияновська, – соціальне середовище, історична ситуація достатньо владно обумовлюють спосіб оцінки, аналізу, роздумів про творчі здобутки, регламентують природу критичного та гуманітарно-наукового вислову»<sup>78</sup>.

Отож епістолярій українських еміграційних музикознавців є важливим джерелом розуміння «природи створення наукового знання в умовах вигнання»<sup>79</sup>, а також впливу умов еміграційного життя на наукову діяльність, її мотивацію, становлення і розвиток

<sup>77</sup> Арендт Х. Про людяність за темних часів: думки про Лессінга. Її ж. *Люди за темних часів* / Пер. з англ. Н. Рогачевська. К.: Дух і літера, 2008. С. 55–56.

<sup>78</sup> Кияновська Л. Психосоціальні характеристики музикознавчого тексту. *Київське музикознавство*. Київ, 2007. Вип. 21. С. 8–10.

<sup>79</sup> Портнов А. Наука у вигнанні: наукова і освітня діяльність української еміграції в міжвоєнній Польщі (1919–1939). С. 8.



наукових ідей. Йдеться насамперед про 50-і роки, коли по закінченні Другої світової війни, покинувши табори для переміщених осіб, українська мистецька спільнота виїхала на місце свого постійного проживання у різні країни Європи й Америки. Ця «доба» в музикознавчому науковому обігу має зазвичай узагальнене хронологічне окреслення, рідше – біографічне, яке стосується, як правило, особистостей відомих мистців-виконавців і композиторів. Музикознавство в цілому, і в українській діаспорі зокрема, залишається наразі позбавлене права на самостійну інтелектуальну біографію.

Назагал в українському біографічному історіописанні, як видається, переважає тенденція до продовження постромантичного творення культу національних подвижників. Виконуючи своє призначення, вони присвячують життя високій меті служіння українському музичному мистецтву, і, згідно з цим постулатом, всі «небажані» або незначні з точки зору дослідника факти в біографії, що не вписуються в цю концепцію, опускалися, а «бажані», навпаки, виопуклювалися. Але насамперед наша «музична еміграція», яка зберегла своїми зусиллями українську музичну культуру в час її майже повної стагнації на материковій батьківщині, складалася з живих, реальних людей. Вони мали «плоть і кров, відчуття, амбіції, їм не були чужі заздрість, гординя, ностальгія, схильність до інтриги, розрахунку або афективних станів. На їхній спосіб мислення впливали їхні власні фізичний і моральний стани, дороги і погода, пейзажі і люди, які проходили перед їхніми очима»<sup>80</sup>. У своєму житті вони перейшли ряд етапів, кожен з яких ставав для них цілою епохою, позначеною зламом попереднього життєвого укладу, пошуками самоідентифікації у зміненому середовищі, вироблення власних пріоритетів і узгодження їх з пріоритетами інонаціонального культурного та соціального світу. «Те, що видається “неминучою” історичною тяглістю, єдиним руслом річки, справді є, але розглядати це треба з ретроспективною мудрістю, – застерігає італійський історик Андреа Граціозі. – В той самий момент, коли щось відбувається, події загалом можуть розвиватися й зовсім інакше»<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> Ададуrow В. Досвід мікроісторичного аналізу зовнішньої політики Наполеона: ефект «олітературнення» оповіді історика. *Ейдос*. 2008. Вип. 3. С. 284–296.

<sup>81</sup> Граціозі Андреа. Мудрість ретроспекції. *Український тиждень*. 21–27 січня 2011. № 3 (168). С. 40.



Саме тому в дослідженні української музичної еміграції треба перейти до багатовимірною реконструювання історичних подій з урахуванням різних контекстуальних рівнів, використовуючи методологічний арсенал сучасної, постмодерної історіографії. «Оживити, розворушити заідеологізоване, позбавлене людської повноти [...] – і донести до нас. А там уже від нас залежить, як ми всім цим скористаємося, що приймемо, а що відкинемо. Та чинитимемо це на ґрунті знання, а не нехтування»,<sup>82</sup> – дуже слушно зауважує М. Коцюбинська.

Хочеться зауважити, що питома вага опублікованих листів українських музичних діячів у загальній масі епістолярних джерел є, м'яко кажучи, невеликою. Великий простір наукових ідей у листовних діалогах українських музикознавців залишається, на жаль, закритим для наукового обігу, хоч музикознавчий текст як «мета-мова музичної культури»<sup>83</sup> є невід'ємною частиною художнього мислення свого часу так само, як і текст музичний. А це свідчить про актуальність створення інтелектуальної історії повоєнної еміграційної музикології, яка на сьогоднішній день недостатньо вивчена, а тому і недооцінена.

Увага до конкретних особистостей, що складають гроно українських музикознавців на еміграції повоєнного періоду, через призму їх листування дасть, на наше переконання, розуміння того, що неминуче втрачається при зосередженні на вивченні лише наукового доробку автора. «Встановлення зв'язків між творами та духом автора є лише гіпотетичним і нежиттєвим, доки нема нарисів та листів, – писав німецький філософ Вільгельм Дільтей, який своїм великим досягненням вважав привернення уваги істориків філософії до різноманітних джерел, в тому числі і листів. – Там, де ми можемо черпати з архівного зібрання [...] виникає найдосконаліший образ окремого фрагмента історії, якого ми тільки можемо досягнути»<sup>84</sup>. Як приклад – враження Мирослава Антоновича від прочитання листів Лисенка: «От це вам була радість читати ці листи... щойно тепер, після прочитання листів, виринає передо мною постать

<sup>82</sup> Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси. С. 34.

<sup>83</sup> Іонов В. Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури. С. 12

<sup>84</sup> Дільтей В. Литературные архивы и их значение для изучения истории философии. URL: [www.ruthenia.ru/logos/personalia/plotnikov/transitions/03\\_archiv.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/personalia/plotnikov/transitions/03_archiv.htm) (дата звернення 15.5.2016).

Лисенка у всій його величі... Який же він актуальний у своїх поглядах навіть сьогодні! Актуальний як мистець і як людина-патріот! Тепер розумію, чому його листову спадщину так заховували перед українським громадянством»<sup>85</sup>.

Листи уявляють внутрішні спонуки і психологічний підтекст роздумів, оцінок та ідей, вони доповнюють авторським «я» безособовий ретроспективний аналіз наукової спадщини нашої музикознавчої діаспори. «Сьогоднішню, перевірену досвідом, збагачену історичними паралелями історичну (і – психологічну) оцінку слід співвідносити із “синхронною”, і вже тому емоційно й змістово багатшою, – слушно стверджує М. Коцюбинська – тільки в зіткненні цих ситуативних “правд” вимальовується Правда»<sup>86</sup>.

Як відбувалися «пошуки себе» поза межами власної країни, «укорінення» в чужому середовищі, як розвивалися і трансформувалися наукові переконання у «світі людей науки», як зароджувалися нові ідеї і в чому полягали труднощі їх втілення, і найголовніше – де знаходилися «точки перетину» з музикознавством материкової України, оскільки методологічно вони знаходилися на протилежних полюсах, – відповіді на ці питання знаходяться у листах, живі, безпосередні і максимально щирі:

Те, що у приватних листах або інших подібних документах фігурує як поточне, з перспективи біографа є минулим, про яке можна говорити, як воно реалізувалося або нереалізувалося в майбутньому. Закінчені тексти, опубліковані автором, оповідають дуже мало про таємницю їх виникнення<sup>87</sup>.

У випадку еміграційних музикознавців майже весь масив листування залишається поки поза межами наукового простору, тому важливою методологічною засадою вважаємо використання цитат не лише для підтвердження і документування висловленої точки зору, але і як важливий чинник, що формує осердя наукового тексту, як фрагменти минулого, що можуть промовляти самі за себе. Це «новий спосіб ставлення до минулого», за В. Беняміном, коли у вигляді цитати минуле стає присутнім у теперішньому, «ос-

<sup>85</sup> Антонович М. Лист до Павла Маценка від 20 березня 1965 // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописна копія.

<sup>86</sup> Коцюбинська М. Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і Літера, 2009. С. 110.

<sup>87</sup> Менжулін В. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні. С. 181.

тання надія зберегти від цього часу хоча б щось, зберегти єдиним способом і вирвавши силоміць»<sup>88</sup>.

Інтертекстуальність як одна з найважливіших категорій пост-модерної літератури визначає цитату, зокрема, як «співприсутність» у тексті. За М. Гловінським «інтертекстуальне посилання – це завжди навмисне посилання, тобто запроваджене свідомо [...], адресоване до читача, який повинен відчутти, що з тих чи інших причин автор говорить у даному фрагменті свого твору чужими словами. А відбувається так тому, що інтертекстуальне посилання є структурним елементом твору»<sup>89</sup>. Ця методологічна засада є засадничою у монографії американського музиколога Крістофа Вольфа про Баха, і потребу її застосовувати він обґрунтовує так: «Моя думка, щоб так часто, як лише можливо, цитувати історичні документи, опирається на переконання, що ті джерела вносять до дискусії про історію свіжість і безпосередність. Окрім того, що вони можуть промовляти самі за себе, то все ж отримують додаткову інформаційну цінність, коли будуть представлені в ширшому контексті, з одночасним коригуванням помилкових інтерпретацій»<sup>90</sup>.

Багаторівневий ступінь цитування використовує нідерландський мистецтвознавець Йоган Гойзинга у відомій праці «Осінь Середньовіччя». У нього цитата присутня в тексті як «безмежний археологічний матеріал культури», своєрідний риторичний прийом, як *exempla* – приклади з життя або з відомих текстів, якими збагачували свої тексти середньовічні проповідники: «Велика кількість і різноманіття цитат, здається, і власне авторському тексту надають властивості цитати. Текст, відтворюючи час, сам набуває властивості спрямування до вічності»<sup>91</sup>.

Тому одразу задекларую два основні принципи, які лягли в основу методології цього дослідження: лист як «своєрідний стилістичний аналог творчості», у цьому випадку наукової, і лист як органічна

<sup>88</sup> Аренд Х. Вальтер Беньямін (1892–1940). Її ж. *Люди за темних часів*. С. 229.

<sup>89</sup> Гловінський М. Інтертекстуальність. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* / Упоряд. Б. Бакули, пер. з польськ. С. Яковенка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 294.

<sup>90</sup> Wolff Ch. *Johann Sebastian Bach: Muzyk I Uczony* / Tłumaczyła B. Świdarska. Warszawa: Lokomobila, 2011. S. 14–15.

<sup>91</sup> Хейзинга Й. *Осень Средневековья*. Москва: Айрис-пресс, 2004. С. 7.

частина дослідження, його кістяк і «основний нерв» (за М. Коцюбинською). Якщо ж до вивчення історії музикознавства застосувати персоніфікований підхід, то епістолярій стає неоціненним джерелом, а власне тою непублічною, схованою в архівній тиші частиною наукової праці, яка є складовою не менш важливою, ніж наукова публікація. Якщо остання засвідчує факт, що відбувся, епістолярій демонструє процес народження наукових ідей, гіпотез, оформлення їх у цілісну систему у сплетінні особистих, наукових, суспільних, політичних і мистецьких ліній.

Ще одним цінним *ego*-документом є спогади (мемуари), які за щасливим збігом обставин знаходяться серед документів особисто-го походження М. Антоновича. Його спогади можна класифікувати як «мемуари – сучасні історії» на противагу «мемуарам-автобіографіям». За Надією Любович, метою першої групи мемуарів є «індивідуальна фіксація суспільно значущих подій з метою передачі їх нащадкам» і, як правило, автор планує їх публікацію – одразу чи через деякий проміжок часу від самого початку їх написання, на противагу другій групі мемуарів, написаних безпосередньо для внутрішньо-родинних потреб<sup>92</sup>. І хоч основною властивістю спогадів є їхня суб'єктивність, яка потребує критичного осмислення, все ж останні тенденції в історичних дослідженнях свідчать про підвищення інтересу до мемуарів як до історичного джерела. Критичний аналіз передбачає, серед іншого, встановлення мотиву створення мемуарів, час і місце написання, текстологічне і герменевтичне тлумачення тощо.

Так, спогади Антоновича є безумовно цінним джерелом не лише фактів, пов'язаних з його особистим життям, біографічними перипетіями, багатими на деталі, але й ширшої картини суспільно-культурного, політичного, мистецького, музичного життя його часу, як в Україні до Другої світової війни, так і в еміграції після неї. Однак писалися вони на початку 1990-х років, після першого приїзду *Візантійського хору* з концертами до Києва, за згодою і з допомогою самого автора<sup>93</sup>, якраз на початку незалежності України. І час, і обставини продиктували свій ракурс автобіографічного викладу: те,

<sup>92</sup> Любович Н. Мемуари (спогади) як джерело біографічних досліджень. С. 278. URL: [nbnbuimviv\\_2009\\_24\\_24%20\(3\).pdf](http://nbnbuimviv_2009_24_24%20(3).pdf) (дата звернення 5.05.2018).

<sup>93</sup> Долгий О. Людина-легенда. Київ, 2000; інше видання: Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. У двох частинах / Упор. О. Долгий. Київ, 2003.

що безпосередньо не було пов'язане з Україною, опускалося як, очевидно, менш значуще чи цікаве для потенційного читача, хоч для самого Антоновича становило одну з найважливіших ділянок його професійної музикознавчої праці. Йдеться, наприклад, про його дослідження життя і творчості Жоскена Дебре та нідерландської музики Ренесансу загалом. Це були 1990–94 роки, коли з тріумфальним успіхом у Києві виступав *Візантійський хор*, і видавалося, що важливішою місією від тої, яку виконував хор у повоєнні десятиліття у світовому музичному континенті, не було. Натомість велика наукова, музикологічна праця Антоновича хоч і частково згадувалася (у частині його досліджень над церковною музикою, які у 1997 році були видані в перекладі українською мовою), однак те, що було так детально занотовано у його щоденнику – міжнародні музикологічні форуми, підготовка наукових виступів, пошуки літератури і праця в бібліотеках та ін., – у його друкованих спогадах відсутні.

Ще одне важливе джерело інформації – машинописний варіант щоденника М. Антоновича в його архіві. Працю над ним розпочав Антонович у січні 1974 року і від руки написав назву: «Візантійський хор з Утрехту», очевидно, через бажання упорядкувати історію *Візантійського хору*. Однак щоденник містить хронологічні записи з січня 1951 року, які стосуються не лише історії хору, а й повсякденних справ, музикологічних конгресів, наукової праці тощо. Характер записів свідчить про те, що існував перший, рукописний варіант щоденника, і Антонович використовував його записи у машинописній версії.

Автобіографічну позицію Антоновича, за класифікацією Малгожати Чермінської, можна окреслити як «свідчення» і «сповідь», які органічно співіснують у одному тексті. Детальні описи місць, людей, подій і ситуацій поєднуються з описами своїх хворіб, власних емоцій у певних ситуаціях, роздумів тощо. Це поєднання двох типів автобіографічної нарації – свідчення і сповідь – представляють протилежні екстравертну й інтравертну позиції. Позиція свідчення є домінуючою, однак позиція сповіді є співприсутньою – вона дуже важлива для Антоновича, як слушно зауважує М. Чермінська, «інтравертне писання буває різновидом автотерапії й автотворення»<sup>94</sup>. Ще одне важливе її спостереження, яке частково торкається

<sup>94</sup> Чермінська М. Автобіографічний трикутник. Свідчення, сповідь і виклик. *Теорія літератури в Польщі*. С. 406.

щоденника (і спогадів) Антоновича – те, що часом «процес вивчення власного “я”, яке оглядається у процесі писання як дзеркальному відображенні, перетворюється на свідоме позування. Тоді поруч із поглиненим самим собою автором з’являється читач, задля якого приймаються ці пози»<sup>95</sup>. Деяка патетичність, «поза» з’являються в автобіографічному тексті Антоновича тоді, коли описуються ситуації, пов’язані з його національною дискримінацією під час війни та в еміграції. Немоżliвість відстояти свої права в реальній ситуації і гостра внутрішня потреба це зробити виявлялися на сторінках щоденника як факт, що відбувся, і ця патетика вислову, така невластива для Антоновича в інших ситуаціях, легко відчитується.

Ще одна група документів, яку можна окреслити терміном «ефемера» – другорядні документи й артефакти, призначені для одноразової потреби, «тут і зараз» – афіші, програмки концертів, тексти виступів «на потребу» та ін. Їх опрацювання також дає багато додаткової інформації про різні аспекти життя й діяльності М. Антоновича.

Архів Антоновича на сьогодні є важливим джерелом, яке дає нам змогу по-іншому поглянути на історію нашої музикознавчої еміграції в усіх її взаємозв’язках і взаємовпливах, застосовуючи дослідницькі стратегії нових, постмодерних напрямів історіописання. У цьому найбільш перспективним науковим жанром музично-історичного дослідження постаті музикознавця мала б стати «інтелектуальна біографія».

Більшість листів та фотографій, використаних у монографії, а також інші еґо-документи знаходяться в архіві Мирослава Антоновича в Інституті церковної музики Українського католицького університету у Львові. Збережена мова оригіналу, а також авторські помітки в текстах (підкреслення). Редакторське втручання обмежується тільки пунктуацією (крім випадків, де вона вказує на особливий емоційний стан автора) й уніфікацією вживання апострофа.

<sup>95</sup> Чермінська М. Автобіографічний трикутник. Свідчення, сповідь і виклик. *Теорія літератури в Польщі*. С. 406.

## Розділ 2

### ДО ЕМІГРАЦІЇ

#### 2.1. Етапи формування власної ідентичності: дитинство та юність

Кожна людина вибудовує свою індивідуальну ідентичність (за визначенням американського психолога Е. Еріксона «еґо-ідентичність») як частину багаторівневої структури складного особистісного утворення. Формування ідентичності стає засадничим для становлення особистості на початку життєвого шляху: «Ідентифікація відбувається в межах визначеної ситуації: людина завжди народжується уже в певному середовищі, мовній і культурній традиції»<sup>1</sup>. Саме у дитинстві та юності починається формування системи символів і смислів, які уможливають набуття ідентичності. Як слушно зауважує Е. Еріксон, «є багато формулювань для опису здорової особистості дорослої людини. Але якщо ми візьмемо тільки одне з них, відповідно до якого здорова особистість активно будує своє оточення, характеризується певною єдністю особистості і може адекватно сприймати світ і саму себе, то стане ясно, що всі ці критерії належать до когнітивного та соціального розвитку дитини»<sup>2</sup>. Звідси спробуємо з'ясувати, хто, що і як впливало в роки дитинства та юності на особистісне самовизначення Мирослава Антоновича – чільної постаті українського еміграційного музикознавства повоєнних десятиліть, інтелектуальна біографія якого свідчить про значимість його наукових інтересів не лише для української, але й ширше – для європейської культури<sup>3</sup>.

Народився Мирослав Антонович 1 березня 1917 року в містечку Долина у сім'ї судового урядника Івана Антоновича. Усвідомлення власного «я», перші прояви незалежності й самостійності, світ

<sup>1</sup> Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. С. 94.

<sup>2</sup> Еріксон Е. Життєвий цикл: епігенез ідентичності. URL: <http://psychology.com.ua/erikson-e-zhittvevij-cikl-epigenez-identichnosti/> (дата звернення 17.02.2017).

<sup>3</sup> Детальніше див.: Граб У. Мирослав Антонович. Етапи формування власної ідентичності: дитинство та юність. *Українська музика*: науковий часопис. 2017. Ч. 2 (24). С. 25–35.



абсолютної віри в себе й у своїх батьків, який згодом поступається місцем потреби знайти власне місце у середовищі однолітків, – цей важливий етап формування особистості Мирослава Антоновича пройшов у Долині – невеликому підкарпатському містечку з багатою історією. Його з великою любов'ю та увагою до найменших деталей згадує Антонович у своїх спогадах. Одне з її передмість під назвою Підзапуст, або Запуст, особливо любив Антонович, називав своїм «джерелом радості» і поетично оспівував у віршах його природу, «чисте й здорове повітря», «шерхотіння свірчків у травах», «верхи горбів, з яких барвистим руслом сходила, немов пливла, худоба, подзвонюючи дзвіночками» тощо. «Кожен день, проведений у Підзапусті, карбувався у моїй пам'яті новими враженнями, новими переживаннями і пригодами, – згадував М. Антонович. – До того Підзапусту я не раз повертався думками впродовж моїх мандрів і не раз накреслював у своїх записках спогади про нього»<sup>4</sup>.

Сім'я стала для Мирослава Антоновича середовищем, у якому сформувалися його погляди на зовнішній світ у різних його проявах, моральні принципи і відчуття національного осердя. «Індивідуальний родинний побут, звичне мовлення, знайомі з дитинства норми стосунків, естетичні пріоритети, заархівовані, законсервовані в потребі буденності, є тим тлом, без якого немає і не може бути творчості, без якого унеможлижуються всілякі пошуки чогось нового, незнайомого, несподіваного»<sup>5</sup>. «Цілим світом» були для малого хлопчика його бабця і дідо: «Моя бабця здавалася мені втіленням доброти і лагідності, мій дідо імпонував мені своєю непересічністю». Брат бабці Микола Креховецький зберігав у себе вдома шляхетську грамоту роду Креховецьких, якою пишалася вся сім'я, а численні діти «вуйка Креховецького» грали на різних музичних інструментах і таким своєрідним оркестром часто виступали на вечорницях, весіллях і різних фестинах.

Із особливим теплом згадує Мирослав Антонович у спогадах свою маму – просту жінку, «лагідну і розсудливу», наділену чутливою, поетичною натурою, з красивим голосом, закохану у природу. Від неї успадкував Мирослав ліричну, емоційну вдачу, водночас рішучу в досягненні своєї мети, внутрішню інтелігентність

<sup>4</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 69.

<sup>5</sup> Титаренко Т. Життєвий світ особистості у межах і за межами буденності. С. 225.



і толерантність. Після еміграції з України до 1952 року Антонович не мав про матір жодних звісток, і лише восени 1955 року отримав повідомлення від брата Адама про її смерть.

Батько Іван, будучи хворим і потребуючи лікування, продовжував працювати урядником в Долинському суді, щоб не втратити фінансову допомогу, котру уряд виділяв на оплату навчання дітей, і згодом недолікована хвороба стала причиною його передчасної смерті. З батьком Мирослав спілкувався нечасто – весь час забирала робота в суді, а по неділях він брав участь у засіданнях управ різних організацій та «бесідах». Однак велике враження на нього справила та обставина, що батько з хворою ногою ходив на роботу, щоб оплачувати їхнє навчання – взимку Мирослав возив його на санчатах через глибокий сніг; згодом пересувався на милицях, винаймаючи помешкання біля приміщення суду, бо не мав сили ходити далеко додому. Смерть батька закарбувалася у його пам'яті дрібними деталями, а на похорон прийшла велика кількість людей – українців, поляків, євреїв, хоч часом, як згадує Антонович, приходилося йти по коліно у мокрому снігу.

Старші брати – Богдан, Андрій, Євген й Адам, всі з університетською освітою – активно брали участь у культурному житті краю. Найстарший брат Богдан (старший від Мирослава на 11 років), за освітою інженер-агроном, був активним учасником театральних гуртків, членом волинської «Бесіди», співав у хорових колективах, і навіть деякий час був диригентом долинського *Бояна*. Саме з його діяльністю пов'язані перші кроки Мирослава у праці з хором – коли польська влада несподівано перед запланованим концертом відправила Богдана на військові навчання, саме його 15-літньому братові доручили диригувати зведеним хором долинського *Бояна* та професійною капелею «Дніпро». Навчаючись в Політехніці, Богдан сам оплачував своє навчання, підробляючи репетиторством, веденням хорів, а під час вакацій – бондарською справою. У важкі роки перед початком Другої світової війни Богдан часто приходив на допомогу братові то харчами, то дровами, після приходу радянських військ до Львова емігрував до Німеччини, а згодом до Австралії, де і помер.

Андрій закінчив правничі студії у Львівському університеті, був в українському підпіллі і сидів як український патріот у тюрмах та концтаборах (помер на заслання в Сибіру 1945 року). Його постання була овіяна таємничістю і справляла на Мирослава особливе

враження. Він поступово залучав до підпільної роботи молодшого брата (Мирослав розносив підпільну газету «Сурма» та інші матеріали), однак згодом сам наполог на тому, щоб брат розвивав свої музичні здібності й повністю присвятив себе музиці (саме Андрій позичив необхідні для вступу на музикологію книжки у свого товариша по університету Осипа (Юзефа) Хомінського, згодом відомого польського музиколога, який у 1936 році закінчив навчання докторатом у Адольфа Хибінського). Із початком Другої світової війни їхні стосунки припинилися (як і з іншими братами), оскільки за родинами священників, як і за членами ОУН, був пильний нагляд.

Найбільш теплі стосунки були в Мирослава з братом Євгеном, який виявився творчо обдарованою особистістю: він був музикальним, грав на скрипці і співав, мав хист до віршів та малювання. «Наші зустрічі й спілкування були в різні часи, в різних обставинах, в різних середовищах суспільного життя і відтворюють красу і трагізм, а часом мужність тодішнього життя – соціального, політичного, релігійного»<sup>6</sup>, – писав Мирослав Антонович. Він часто відвідував брата у селі Бурканові, де Євген був священником (закінчив Львівську богословську академію) і, як значна частина українського духовенства, займався не лише церковними справами, а й питаннями національної просвіти й освіти селян.

Євген мав у себе радіо, що було на той час великою рідкістю на селі, обговорити новини приходили різні люди «у справах і без справ», і не раз дискусії тривали до пізньої ночі. Після встановлення радянської влади підтримувати зв'язок із братом-священником було небезпечно, і Мирослав не бачився з рідними аж до короткої зустрічі у 1943 році. А Євген через інших осіб передавав йому харчі, які допомогли вижити аж до виїзду зі Львова. Про подальшу долю брата Мирослав довідався вже після закінчення Другої світової війни: Євген відбув 17 років каторги в Сибіру, на заготівлі лісу в Іркутській області, в 60-х роках повернувся у Долину, де невдовзі помер.

Як слушно зауважив історик Ярослав Грицак, «сила українського руху в Галичині полягала у наявності великого числа другорядних, але дисциплінованих діячів»<sup>7</sup>, і значення діяльності українського священництва тут важко переоцінити. Вплив цього середовища на формування особистості Мирослава Антоновича

<sup>6</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 129.

<sup>7</sup> Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). Київ, 2006. С. 429.

надзвичайно важливий – усвідомлення значущості українського церковного обряду для духовного життя народу, його національної сутності, знайомство з ірмологічними піснеспівами, керування хором і безпосередня участь у богослужіннях як співака згодом визначило один з пріоритетних наукових напрямів його музикознавчої діяльності. Найбільш емоційні переживання дитинства були пов'язані зі святкуванням у колі родини великих церковних празників, долинськими священиками, дерев'яною церковцею Святого Миколая «з її старовинними іконами, притрушеними порохом багатьох віків», урочистими богослужіннями з музикою дзвонів та хоровим співом. Ці враження накладалися на відчуття співпричетності до загального вияву національного духу, що об'єднувало українську громаду: «Вона гомоніла величавим співом українського Богослужіння, майоріла хоругвами нашої церкви, сповнювалася українськими молитвами. Долина ставала, хоч на кілька годин, українським містом. Навіть польська поліція того дня ховалася поза міськими будівлями»<sup>8</sup>.

Усі великі церковні свята, наділені магією ритуального дійства, які традиційно святкувалися родиною, мали для хлопця особливе значення і належать, за його словами, «до найприємніших спогадів моєї юності». «Вони (свята) переносили людину в інший світ, по-іншому висвічували життя, сповнювали його іншим змістом, надавали йому інших форм. У ці свята все наповнювалось піснями: в хатах і поза хатами, в далеких просторах, геть там аж до неба, до зір»<sup>9</sup>. Такий взаємозв'язок ідентичності й сакральності підкреслює філософ М. Козловець: «Саме перехід на рівень сакрального забезпечує глибоку інтимність традиції та збереження моральної атмосфери у спільнотах»<sup>10</sup>.

Уся сім'я любила співати – мама мала гарне сопрано, брат Богдан співав басом, Євген – тенором, а малий Мирослав підспівував альтом. У такому складі під час Різдвяних свят звучали колядки – і на слух, і з нот – в обробках українських композиторів. Ґрунтовніше з хоровим співом Мирослав познайомився в долинському церковному хорі, у якому співав відомий в околиці бас-баритон Левко Любачівський (якого пробував заангажувати до свого професійного

<sup>8</sup> Там само. С. 32.

<sup>9</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 40.

<sup>10</sup> Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації. С. 92.

хору Дмитро Котко). Велике враження на хлопця справляли виступи хору села Велдіж (тепер село Шевченкове – У. Г.), який часто виступав у Долині, зокрема виконання обробки М. Леонтовича «На горді качки пливуть»: «Почув я її вперше у 30-х роках на конкурсі хорів у містечку Долина [...] Це був справжній народний хор, складений із селян, і справжній народний спів. Враження на слухачів (і на мене) було величезне. До тепер чую виразно жартівливі діалогі різних голосових груп, при чому інтонаційне багатство народного виконання, з його гумором, голосовими тінюваннями, щирістю вислову і т. п. доповнювали й збагачували мистецтво Леонтовичевої обробки пісні»<sup>11</sup>. Виступав у Долині український мандрівний театр з виставою оперети Ж. Оффенбаха «Орфей у пеклі», звучала інструментальна музика у виконанні духового оркестру спортивного товариства «Сокіл», мандолинового оркестру польської гімназії, у родинних ансамблях долинян, виступали аматорські (долинським чоловічим хором керував брат Богдан) і професійні хори, зокрема капела «Дніпро» під диригуванням Дмитра Котка.

У 20-ті роки, коли Антонович здобуває початкову освіту в «Рідній школі», а згодом у польській гімназії, поступово формуються важливі характеристики його «єго-ідентичності»: відкритість до Іншого, здатність перебувати зі світом у злагоді, свобода самовираження і повага до нового. Для Мирослава Антоновича вони стають головним каталізатором особистісного зростання і згодом сформують його «європейську ідентичність». Антоновичі як свідомі українці віддали свого сина в українську «Рідну школу», хоч за навчання треба було платити значно більше, ніж в польській школі, яка отримувала дотацію від держави. Окрім того, щоб дістатися до школи, особливо з передмість, треба було щодня здолати декілька кілометрів болотистими дорогами. З великим задоволенням Мирослав співав у шкільному хорі під керуванням М. Захаркевича, який виконував твори М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича і мав в околиці добру славу. Вже тоді поступово закладалося усвідомлення того, наскільки було важливо для диригента передати своїм хористам власний запал і в такий спосіб розвивати їх любов до співу й української пісні. Після закінчення школи Мирослав продовжив навчання у польській гімназії, в якій на той час вчилися його старші брати Адам

<sup>11</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 17 лютого 1980 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

і Євген. Серед друзів Антоновича – євреї, поляки українці, і «хоч які відмінності національні, релігійні, соціальні й індивідуальні були між учнями нашого класу, ми якось жили у згоді»<sup>12</sup>. У повсякденному житті, у людських стосунках ворожнечі не було, допоки не було політичних дискусій. Такі компроміси між собою встановлювали і так звані «мішані родини», у яких «за тодішньою традицією» батько-українець виховував синів в українському дусі, а мати-полька дочок – в польському. «І хоч родина жила мирно, – згадує Антонович одну з таких родин у Долині, – політичні теми треба було старанно оминати, бо дівчата були завзятими польками з нахилом до шовінізму, а хлопці були завзятими патріотами з націоналістичним забарвленням»<sup>13</sup>. У гімназії був добрий хор, а також мандоліновий оркестр. Мирослав співав у хорі навіть у неділю, оскільки виконував альтове соло на початку «Kirie eleison» латинської меси. У репертуарі хору були польські пісні, в тому числі й патріотичні, «але що хор був добрий, то при співі забувалося про все інше». Диригент хору й оркестру на ймення Билуф (Билув) навчив учнів теорії музики і сольфеджіо за своєю книжечкою, і ці знання Антонович вважав найціннішим з усього, що він виніс з польської гімназії. Однак після третього класу Мирослав змушений покинути навчання – погіршилася назагал толерантна атмосфера в гімназії, виникли проблеми з навчанням через психологічні складнощі, пов'язані з підлітковим віком та важкою хворобою батька. Після смерті батька матеріальна скрута і борги змушували до важкої фізичної праці, оскільки біля матері залишався лише наймолодший, Мирослав. І перевтома привела до нервового й фізичного виснаження – на сімейній раді було вирішено відправити його до стрийка-священика на Поділля, у село Вовківці. Багато світлих спогадів зберіг Мирослав про той час: зокрема, як стрийко навчив його читати ірмологійні ноти і супроводжувати службу замість дяка. «Для мене цей епізод мав велике значення, – писав Антонович. – Я вперше познайомився з Ірмологійними співами та навчився читати Ірмологійні ноти. Це була основа, на якій пізніше я міг розвивати й поширювати свої знання у справі нашого церковного співу»<sup>14</sup>. Перебування у Вовківцях запам'яталося враженнями від величавого Великодня

<sup>12</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 77.

<sup>13</sup> Там само. С. 75.

<sup>14</sup> Там само. С. 94.

і багатства гаївок, церковними відправами з багатоголосою самолюбкою, та найбільше вразив Мирослава народний гуртовий спів. «Цей спів викликав у мені щось, що дотепер було у мені заховане десь глибоко у підсвідомості, а тепер, під впливом народного співу, випливало на поверхню повного гостровідчутного усвідомлення нерозривної єдності з Великою Східною Україною, її жителями»<sup>15</sup>. Очевидно, не випадково далеко пізніше, перебуваючи в еміграції в Голландії, у доповіді на своєму першому світовому музикологічному конгресі 1952 року в Утрехті Антонович буде говорити саме про багатоголосся в українських народних піснях, ця тема буде його цікавити впродовж всього наукового життя.

Ще один брат Мирослава, Адам, відіграв важливу роль у його формуванні: саме він подбав про те, щоб Мирослав після смерті батька переїхав з Долини до Львова і навчався в Українській гімназії. Адам Антонович був вихователем Малої семінарії ім. св. Йосафата, яку заснував у вересні 1919 року митрополит А. Шептицький, водночас студіюючи у Львівському університеті давню історію і фізичне виховання. Це була чоловіча гімназія класичного типу, «мала семінарія» з інтернатом, де виховували у християнському дусі майбутніх студентів теології. При закладі діяли середня школа, гімназія (1931–32), інститут й інтернат. Як йдеться у Постановах Митрополитичого Ординаріату у справі Малої семінарії у Львові від 1 вересня 1934 року, «ціллю Малої Семінарії є виховувати греко-католицьку мужеську молодь української народности, приготувляти її до духовного стану та виховувати кадру свідомої світської інтелігенції на засадах католицької етики»<sup>16</sup>. Коли польська влада почала виганяти учнів з політичних мотивів з гімназій, багато їх приходило до Малої семінарії закінчити свою гімназійну освіту, не маючи наміру в майбутньому ставати священиками. Про це згадує відомий мовознавець Олекса Горбач у спогадах: коли директор Філії української академічної гімназії розпочав «чистки» серед учнів з метою викоринити підпільну мережу Юнацтва ОУН, він розпустив старші класи, «давши половині учнів “свідоцтва відходу” (з них-то сформувалися незабаром відповідні кляси “саботажників”, себто учнів католицької гімназії – “Малої греко-католицької семінарії” при Богословській

<sup>15</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 97.

<sup>16</sup> Центральний державний історичний архів України, Львів (ЦДДАУЛ). Ф. 451. Опис 1. Спр. 367. Арк. 2.

Академії!)»<sup>17</sup>. «Неблагонадійним» в очах влади студентам Мала семінарія давала можливість отримати або закінчити освіту, а про її рівень свідчить згода ректорів німецького університету у Відні та чеського університету в Празі приймати «деяких абсолювентів» на навчання у свої університети зі свідоцтвом гімназії Малої семінарії<sup>18</sup>. Так, у лютому 1934 року був прийнятий у гімназію Малої семінарії Яків Гніздовський, у майбутньому славетний маляр і графік. Навчаючись у 8 класі української гімназії товариства «Рідна школа» у Чорткові, був заарештований за приналежність до нелегального студентського гуртка і після виходу з в'язниці не зміг продовжувати навчання. Завершив освіту в гімназії Малої семінарії, успішно склавши іспити на атестат зрілості у червні того ж року<sup>19</sup>.

У 1932/33 навчальному році Мирослав Антонович, «син вдови по уряднику з Долини», був зарахований в інтернат «на половинну дотацію Їх Ексцеленції Високопреосвященного Митрополита Кир Андрея Шептицького»<sup>20</sup>. Він жив у семінарії, паралельно навчаючись в Академічній гімназії, та зміна способу життя давалася йому дуже нелегко: «Оселившись у Малій семінарії, хотів зламати свій опір, хотів придушити у собі кожен вибух духовних і фізичних пристрастей», – згадував Антонович особливо важке перше півріччя свого перебування у Львові. Всі вихованці підпорядковувалися суворому режиму, весь день був розписаний, починаючи від 6 год. ранку, після науки учні парами поверталися до семінарії, до міста можна було вийти лише з дозволу настоятеля, і то не часто, життя було упорядковане по хвилинах від ранку і до вечора. При інтернаті був хор, яким керував Дмитро Котко і в якому співали учні Малої духовної семінарії та Української гімназії, які проживали в інтернаті. Усвідомлюючи значення праці славного диригента для своїх вихованців, адміністрація Малої семінарії оплачувала повне утримання разом із житлом всієї родини Котка у складі чотирьох осіб<sup>21</sup>.

Улітку 1933 року, будучи учнем 5 класу Філії Академічної гімназії, вступив до семінарійного хору і Мирослав Антонович. Він

<sup>17</sup> Горбач О. Шлях зі Сходу на Захід. Спогади / Упор. Анна-Галя Горбач, Ярослава Закревська. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1998. С. 147.

<sup>18</sup> ЦДДАУЛ. Ф. 451. Опис 1. Спр. 379. Арк. 1.

<sup>19</sup> Там само. Спр. 384. Арк. 87.

<sup>20</sup> Там само. Спр. 382. Арк. 20.

<sup>21</sup> Там само. Спр. 367. Арк. 1.



захоплювався яскравою зовнішністю Котка та його рішучим, принципним характером, його манерою диригування одними пальцями, яку використовував згодом сам, вмінням керувати «сконцентрованою і опанованою» енергією хору, називав його «феноменальним майстром барви звуку і зовнішнього ефекту».

«При виконанні “Покаянія” А. Веделя під проводом Дмитра Котка хор учнів перетворювався на якийсь могутній інструмент, що своїм звучанням наганяв мені дрож по тілу, – писав Антонович, – цікаво, що ті враження й емоції через півстоліття лишилися у мене живими»<sup>22</sup>.

Репертуар хору був багатим – релігійні та світські твори українських і європейських композиторів, народні пісні. 1931 року вишов друком збірник українських пісень в аранжуванні Д. Котка з репертуару семінарійного хору, серед яких «Кант про Страшний Суд», «Щедрівка – Дзвони», «Пряла б же я куделицю», «Ой на горі василечки», «Куріпочка», «Чумарочка», а також гімн «Україно-Мати» К. Стеценка, «Учітеся, брати мої» М. Лисенка та ін.

Одним з найбільш пам'ятних в історії семінарійного хору був виступ на Святоюрській горі у палаті митрополита Андрія Шептицького. Митрополит важко хворів, і керівництво Малої семінарії вирішило справити йому приємну несподіванку у переддень свята св. Андрія. Вишколений хор у супроводі ректора, настоятеля і учнів семінарії проспівав вітальну пісню перед митрополитом, після чого митрополит давав учням різні життєві настанови. «Дивлячись на нього і слухаючи його слова, дійсність перепліталася з уявою і на мить важко було збагнути, чи перед нами оживлена постать Саваофа, розмальована у високому куполі церкви, чи біблійний Мойсей, чи прикутий до скелі Прометей, – писав вражений Антонович. – Але перед нами був живий український владика Андрей»<sup>23</sup>.

«Багато є диригентів, які однаково підходять і до вивчення і виконання пісень як українських, так і пісень інших народностей, забуваючи, – а це треба пам'ятати, – що українська пісенна інтонація є зовсім відмінна від пісень інших народів, навіть близьких наших сусідів росіян і поляків»<sup>24</sup>, – ця думка Котка стала засадничою у формуванні виконавського стилю *Візантійського хору* Антоно-

<sup>22</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 206.

<sup>23</sup> Там само. С. 209.

<sup>24</sup> Котко Д. Три листи до Ю. Кліша. *Дмитро Котко та його хори*. Статті, рецензії, спогади, документи. Дрогобич, 2000. С. 267.



вича, який зорганізує на початку 50-х років. Збереження естетики виконання літургійного співу за давніми киево-лаврськими традиціями, з яким хор Малої Духовної семінарії познайомив Котко, стане ще однією прикметною засадою виконавського стилю *Візантійського хору*. Невдовзі Котко організував власний професійний хор, а з 1938 року до ліквідації семінарії радянською владою диригентом семінарійного хору був М. Антонович.

Треба підкреслити значення духовної, інтелектуальної атмосфери Богословської академії для формування Антоновича, а його безпосередня участь у богослужіннях і концертах семінарійного хору безумовно сприяла міцному опануванню богослужбового репертуару, усвідомленню значення, завдань хорового співу в літургійному обряді, розвинула диригентські навички. Львівська богословська академія, відкрита у Львові 6 жовтня 1929 року з ініціативи митрополита Андрія Шептицького, відіграла важливу роль у піднесенні якості церковного співу і налагодженні системи його професійного опанування. «Ірмоложний спів – це фаховий церковний спів і його вчать як предмету обов’язкової науки разом із наукою Обрядів»<sup>25</sup>, – свідчить Артем Цегельський, який у 30-ті роки був семінаристом Богословської академії.

Із листа українського диригента Івана Задорожного<sup>26</sup>, який з 1934 по 1939 роки навчався в академії, до Патріарха Йосифа Сліпого довідуємося про уклад співочих традицій академії:

Моїм завданням було: приготувляти устав на кожную відправу, що відбувалася в нашій церкві св. Духа<sup>27</sup>, чи в чудовій своїми малюнками та дереворитами каплиці<sup>28</sup> та провадити співом всі відправи року, подвижного чи неподвижного кругів. Крилосів було два: правий із архиdiaком на чолі, та лівий із своїм дяком у проводі. До помочі їм було призначених ще 11 співаків, що разом творили провідну хорову групу: три перші тенори, три другі, три перші баси

<sup>25</sup> Цегельський А. Музичне життя в Духовній семінарії у Львові. *Українська музика: науковий часопис*. 2014. Ч. 3 (13). С. 110–112.

<sup>26</sup> Максимюк Г., Граб У. Диригент Іван Задорожний. *Українська музика: науковий часопис*. 2016. Ч. 2 (20). С. 69–74.

<sup>27</sup> 15 вересня 1939 року церква Святого Духа разом з будівлею семінарії була зруйнована під час бомбардування міста. Вціліла лише дзвіниця церкви Святого Духа, у якій сьогодні знаходиться музей книги «Русалка Дністрова».

<sup>28</sup> Розписи в церковній капличці на замовлення о. Йосифа Сліпого в 1926–1927 роках виконав живописець Петро Холодний.

і три другі. В третій, передній лавці сиділо шістьох заступників, що в разі хвороби, або не диспозиції когось із головних членів крилосу заступали їх у даній відправі. Тому, що кожний крилос у своєму укладі творив хорову одиницю, тож всі відправи були співані у чотириголосній гармонії і то за таким порядком: напів – мелодія все давалось першому тенорови, другий тенор звичайно втурував у терцієвому відношенні до провідної мелодії, а перший і другий басы доповнювали гармонічною структурою для повного звучання.

За підставу мелодій-напівів: тропарів, кондаків, прокіменів, самогласних, подібних, болгарських, співів постних, воскресних і т. д. ми уживали «Гласопіснец» о. Исидора Дольницького, видання львівського Ставропігійського Інституту, вид. 1894 р., а для співання Ірмосів, Канона, Степенних, Богородичних Догматів і т. п. ми уживали львівське видання Ірмологіона [...] Церковні відправи і співи львівської Семінарії залишилися глибоко в пам'яті кожного студента-учасника як щось на правду імпозантним, на правду правдивим висловом спільної молитви зібраних во ім'я Боже. Бо ж щоразна відправа співана разом понад триста студентів, прикрашувана гармонізацією добірних голосів крилоса, що, імпровізуючи, надавала тій відправі своєрідну спонтанність, глибину і подих минулого, переданого традицією<sup>29</sup>.

Ця традиція згодом продовжилася в еміграції, у церковних відправах і співах Богословської семінарії Гіршберга під керуванням М. Антоновича, а згодом перенеслася і до Кулемборга, де навчання відбувалося за програмою та посібниками Львівської богословської академії.

Патріарх Йосиф Сліпий, який займав посаду ректора з 1925 року, створив наукову атмосферу, завдяки якій Богословську академію шанували навіть польські урядовці. «Я числився з тим, що не всі питомці будуть священиками, – писав у своїх “Спогадах” Патріарх Йосиф Сліпий, – але будуть мати релігійне виховання і високе богословське формування і піддержать націю в тяжких умовах»<sup>30</sup>. Від брата Євгена, який навчався у Богословській академії під проводом Йосифа Сліпого, Мирослав Антонович багато чув про неординарну і сильну особистість «Отця Ректора», з яким особисто познайомився на похороні свого шкільного товариша. Невдовзі їх

<sup>29</sup> Задорожний Іван. Лист до Йосипа Сліпого від 18 січня 1971 року, Стемфорд, США // *Архів Антоновича М.* [Листування]. Арк. 1–2. Авторизована машинописна копія.

<sup>30</sup> Сліпий Й. Спогади. Львів – Рим: Видавництво УКУ, 2014. С. 129.

шляхи розійшлися в різні частини світу: митрополита заслали в Сибір, а Антонович емігрував на Захід. Зв'язок між ними відновився щойно 1964 року листом митрополита до Антоновича з проханням написати статтю про українську музику до часопису «Богословія». А перша зустріч на Заході відбулася 1969 року в німецькому Ганновері, де Блаженніший відправляв Службу Божу за участю *Візантійського хору* під управою М. Антоновича. На запрошення Блаженнішого *Візантійський хор* Антоновича співав на посвяченні церкви св. Софії, головної української святині в Римі. Саме Патріарх Йосиф Сліпий запросив М. Антоновича викладати церковну музику в заснованому ним 1963 року Українському католицькому університеті імені св. Климентія Папи (УКУ) в Римі, де планував організувати Інститут церковного співу та музики<sup>31</sup>. Вони особисто зустрічалися впродовж 70-х років, а також Блаженніший всіляко сприяв виступам хору на церковних урочистостях в Римі. У 1971 році Антонович отримав листа від Патріарха Йосифа Сліпого «в справі упорядкування церковного співу», а згодом і самої Службу Божу, опрацьовану Василем Матіяшем, для «зауваг і поправок»<sup>32</sup>. Смерть Патріарха була важким ударом для Антоновича: «Це була одинока людина на світі, – писав Антонович, – до якої я почував не тільки подив, але безмежну пошану та емоційний зв'язок, що його звичайно означають профанованим сьогодні словом “любов”»<sup>33</sup>.

В 1932–38 роках у Богословській академії розвивалося музичне життя у різних формах. Тут розгорнулася педагогічна діяльність Бориса Кудрика («незабутнього Буся»<sup>34</sup>, як називали його семінаристи), який викладав історію церковної музики, а також гармонію, музичні форми та контрапункт і був автором навчального посібника для студентів. Хоч лекції з історії української церковної музики не були обов'язковими, проте на них завжди були присутні 20–30 студентів<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Гринів О. Йосиф Сліпий як історик, філософ і педагог. Львів, 1994. С. 136. Також див.: Карась Г. Патріарх Йосип Сліпий в контексті музичної культури української діаспори. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2014. Вип. XXXII. С. 98–104.

<sup>32</sup> Антонович М. Три епізоди із зустрічей з Блаженнішим Патріархом Йосифом. *Καλοφωνία*: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2006. Ч. 3. С. 192.

<sup>33</sup> Там само. С. 200.

<sup>34</sup> Ленцик В. Пам'яті Івана Задорожного. *Свобода*. 2 березня 1972.

<sup>35</sup> Там само.

Б. Кудрик збирав спеціальну церковно-музичну бібліотеку, розширив свою дисертацію, захищену 1932 року під керівництвом Адольфа Хибінського у Львівському університеті, й 1937 року опублікував її під назвою «Огляд історії української церковної музики». Того ж року очолив Інститут церковної музики, створений Митрополитом Андреем ще 1914 року.

Під батутю Володимира Жолкевича (1932/33–1935/36) і Василя Якубяка (1912–1981) успішно розвивався хор богословів у складі 60–80 питомців, які співали під час богослужінь, а також на різних святкових заходах і поза семінарією. При хорі було створено гурт «Двадцятка», який під керівництвом В. Якубяка виступав на невеликих імпрезах. Хор богословів у пресі називали не інакше, як найкращим українським хором у Львові, а згодом і в Галичині, відзначали його високу співацьку культуру, дисциплінованість, прекрасно підібрані голоси. У 1933 році хор здійснює першу поїздку по львівській окрузі з шашкевичівськими концертами, а 1935 року такі концерти вже відбувалися по всій Галичині. У другому концертному турі 1935 року у складі богословського хору був Іван Задорожний. У рецензії на концерт хору в Коломиї відзначалося, що виконання творів «повне естетичного смаку та оригінальної інвенції без зайвих штучок [...] рівне та плавне. Матеріал голосовий прегарний. Молоді та свіжі тенори, могутні басы, зрівноважені середні голоси дали добре зіграну цілість»<sup>36</sup>. Про участь хору в недільних богослужіннях у селах, де відбувалися концерти, писала, зокрема, газета «Мета»: «Цей хор, виступаючи в якому-небудь селі, співає в неділю Службу Божу і в цей спосіб практично вказує нашим сільським хорам, як має виглядати церковний спів у церкві під час Богослуження»<sup>37</sup>. Щороку хор студентів-богословів давав великопосні концерти для мирян у церкві Святого Духа, у програмі яких були твори Бортнянського, Веделя, Гайдна, Пахельбеля, Архангельського тощо, «і не знаю, кому треба бути тут більше вдячним за тих пару хвилин душевного підйому: чи незабутньому Бортнянському, чи хорові за його працю, чи солістам за їх гарні свідчення, чи диригентові за його керму і провідну думку»<sup>38</sup>, – пи-

<sup>36</sup> Шипайло Р. Гостина хору студентів Богословської академії у Львові. *Світильник істини. Джерела до історії Української католицької богословської академії у Львові, 1928/29–1944*. Торонто – Чикаго, 1976. Ч. II. С. 410.

<sup>37</sup> Там само. С. 404.

<sup>38</sup> Там само. С. 416.

сав рецензент у газеті «Мета» після чергового концерту. Окрім духовних творів, у репертуарі хору були твори Людкевича, Колесси, Кудрика, Котка, Барвінського та ін.

Сильвестр Саламон, один із студентів Академії, у своїх споминах згадує:

А славний був хор питомців Богословської Академії! Деколи ним диригували славні музики – С. Людкевич, Прокопович, Плешкевич, Колесса. Співала з нами на концертах Марія Сокіл при акомпаньяменті Антона Рудницького, провадив нас геніяльний Борис Кудрик. Бував на наших концертах А. Вахнянин, грав на фортепіяні В. Барвінський. Годі не згадати бодай деяких наших солістів: тенори Є[вген] Левицький, П[етро] Романишин; баритони В[асиль] Бринявський, І[ван] Гринчишин, В[асиль] Матіяш, В[олодимир] Тарнавський; баси Г. Брездень, який легко «брав» контра Б, Д[митро] Базюк. Упродовж моїх студій в Духовній Академії я співав весь час у крилосі, «перейшов» цілий Ірмологіон, в бібліотеці знаходив Бортнянського, Вербицького, Веделея та інших. Співали ми партію з «Тангойзера», «хор паломників» Ваґнера, співали по-італійськи папський гімн<sup>39</sup>.

Окрім хору, в академії був організований оркестр і струнний квартет у складі Цегельського, Б. Горбачевського (Барана), В. Якуб-яка та Я. Легіня і Б. Семенена, гуртки бандуристів і цитристів, та діяла створена 1929 року Музично-драматична секція, яка займалася влаштуванням імпрез в семінарії, виданням нот для богословів, відчитом рефератів на різні теми, в тому числі й музичних: «Основи правильного співу» (Матіяш, Якуб-як), «Новітня музика» (Горбачевський), «Про мелодію» (Цегельський), «Про ліру» (І. Задорожний), «Народна пісня» (Жолкевич, Василевич) тощо.

Відомим був квартет львівських богословів у складі І. Задорожного (1 тенор), Василя Якуб-яка (2 тенор), Василя Матіяша (баритон), В. Василевича (бас). «Можна з гордістю ствердити, – писав А. Цегельський, – що і в Духовній семінарії за “китайським муром” кипить інтенсивне музичне життя»<sup>40</sup>.

Перед самою матурою, коли грошей забракло і на власну науку, і на навчання брата, брат Адам без вагань заплатив потрібну суму, щоб Мирослав мав змогу закінчити гімназію, а сам втратив цілий

<sup>39</sup> Саламон Сильвестр, о. Хор Богословської Академії у Львові 1931–1935 років. *Світильник істини*. С. 429.

<sup>40</sup> Цегельський А. Музичне життя в Духовній семінарії у Львові. С. 112.

рік. З початком Другої світової війни, після окупації німцями Галичини, Адам допоміг зібрати необхідні кошти для навчання брата у Віденській музичній академії і посприяв, разом з приятелями Мирослава Богданом Лончиною<sup>41</sup> й Аристидом Вирстою<sup>42</sup>, виїхати до Відня. Вони зустрічалися після війни – спочатку в таборах для біженців у Німеччині, а згодом в Америці під час концертних турів та музикологічних конгресів. Уже перебуваючи в еміграції в Америці, Адам видавав журнал «Екран», у якому фіксував всі важливі події українського життя, зокрема постійно висвітлював концертну діяльність *Візантійського хору*.

Філія Академічної гімназії займала третій поверх «Народного дому» по вул. Рутовського, 22 (тепер – вул. Театральна), який був не дуже придатний для навчання. «Але ми, “філіясти”, любили цей наш будинок із його галицьким левом на причілку та зі старенькою фірмовою таблицею школи над входом на 3-ій поверх, виписаною ще старосівцьким правописом, – згадував О. Горбач. – [...] Тут-бо, в цьому будинкові відбувалася колись частина нашої історії»<sup>43</sup>. І Горбач, і Антонович залишили теплі згадки про вчителів гімназії – о. катехита Григорія Костельника, літературознавця Володимира Радзиковича, україністів Олександра Панейка і Ярослава Біленького, диригентів гімназійного хору Євгена Козака й Романа Орленка-Прокоповича та ін. «Усі вчителі виховували в нас поняття чести, – писав Олекса Горбач. – Зокрема, викладачі класичних мов на життєписах грецьких і римських політиків учили відваги, чести та пожертвування собою задля загального добра. То були перші

<sup>41</sup> Богдан Лончина (1917–1985) – український громадсько-релігійний діяч, мовознавець, перекладач. Вчився у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка та Львівському університеті у 1935–39 роках, від 1940 року – у Відні, де у 1942 році здобув у Віденському університеті ступінь д-ра романської та англійської філології. Брав участь у діяльності товариства «Січ». Викладав іноземні мови в Українській греко-католицькій семінарії у Гіршберзі. Багатолітній приятель М. Антоновича.

<sup>42</sup> Аристид Вирста (1922–2000) – скрипаль, музиколог, музично-громадський діяч. Брат Темістокла Вирсти – відомого художника, скульптора та архітектора. У 1947–49 роках навчався у Віденській та Паризькій консерваторіях, 1955 року захистив у Паризькому університеті докторську дисертацію «Скрипкові школи 17–18 століть (на підставі дидактичних підручників)». З 1956 по 1987 рр. викладач музики та скрипкового мистецтва в Сорбонні, автор численних статей про українську музику в періодиці та іноземних енциклопедіях. Багатолітній приятель М. Антоновича.

<sup>43</sup> Горбач О. Шлях зі Сходу на Захід. Спогади. С. 141.

враження, на яких формувалася свідомість мас та мого покоління»<sup>44</sup>. Про патріотизм викладачів і їхні старання прищепити своїм учням, окрім знань, ще й працьовитість і любов до України, згадує й Антонович. «Це було чи не головною причиною того, що деякі професори гімназії ставили дуже великі вимоги до учнів, як у науці, так і в поведінці, і карали безоглядно за лінивість і недбалство. Двоє з них так накидалися за мої недоробки в науці, що здавалося, вони мене знищать, – писав Антонович (*тому перші півроку навчання далися йому дуже важко*). – Ці часи залишили у моїй душі гіркоту, рану, що боліла довгі роки і роз'ятрювалася при кожному спогаді»<sup>45</sup>. Серед найприємніших – спогади про гімназійний хор під диригентурою Козака, а пізніше самого Антоновича. У гімназії був мішаний хор і хор «мужеський», організований з учнів старших класів, їх репертуар складали хори О. Нижанківського «Гуляли» і «Золоті зорі», С. Людкевича – «Косар», «Дайте руки, юні друзі», «Дударик» в обробці Леонтовича та ін. Акомпанував на фортеп'яно тоді ще учень 8 класу Богдан Лончина, а солістом в піснях Нижанківського був Василь Матіяш<sup>46</sup>, який на той час студіював вокал у Музичному інституті ім. М. Лисенка.

Улітку 1935 року, під час відпочинку у вакаційній оселі Академічної гімназії в Карпатах, у с. Ямні, відбулося знайомство Мирослава Антоновича з Олексою Новаківським. У спогадах Антонович спростовує опубліковану в дослідженнях про видатного мистця інформацію про останнє місце його перебування на Гуцульщині, а також про його останні творчі плани. Йдеться про те, що Новаківський перебував у Ямні, коли раптово важко захворів і звідки від'їхав на лікування до Львова (а не в Дору, як зазначено в монографії В. Залозецького про художника), і що останні його творчі задуми були пов'язані найбільше з образом «Святоюрської Мадонни» («Мати милосердя»), а не з постаттю Олекси Довбуша. Антонович згадував їхні розмови,

<sup>44</sup> Там само. С. 342.

<sup>45</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 174–175.

<sup>46</sup> Василь Матіяш (1911–1982) – український співак-баритон, диригент, громадський діяч. Навчався у Малій духовній семінарії у Львові, був студентом Львівської богословської академії, Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. У 1943 році закінчив Віденську музичну академію з дипломом оперного співака, виступав на сценах європейських оперних театрів. 1949 року емігрував до Австралії, де організував і керував хорами *Боян* та *Юний Боян*, а також двома церковними хорами. Багатолітній приятель М. Антоновича.



щирі, відверті, на різні теми, обговорювали і монографію В. Залозецького про життя і творчість Новаківського, яку сам митець давав читати Антоновичу, найчастіше – про свою школу, своїх синів, свої твори, а особливо про образ «Святоюрської Мадонни».

«Коли О. Новаківський говорив про свою творчість, мене вражали його вислови про те, що він ще не досягнув вершини своєї творчості, не створив архітуру, – писав Антонович. – Найбільшим досягненням, за його словами, мав бути образ Мадонни з дитятком, мальований для церкви Св. Юра у Львові. В цей образ Святоюрської Мадонни Новаківський хотів вкласти всю силу свого творчого духу, все своє уміння»<sup>47</sup>. Мав передчуття, що йому не вдасться закінчити той образ, і навіть роздумував, хто би з учнів міг завершити його роботу. Передчуття його не підвело – через деякий час мистець захворів, на місці допомогти йому було неможливо, треба було їхати до Львова на операцію. Антонович відпроваджував хворого Новаківського до автомобіля, який мав довести його до поїзда: «На сходах, що вели з веранди на подвір'я, Новаківський зупинився і почав робити зусилля, щоб підняти якусь комаху, що повзла по сходах, маючи поламане крило: “Воно також хоче жити”, – промовив він зворушено здушеним шепотом. Це були останні слова Новаківського, що залишилися в моїй пам'яті»<sup>48</sup>. Образ, який мав увінчати його творчість, залишився незавершеним. Однак ескізи, які він показував молодому 18-літньому юнакові, зробили величезне враження: «В ескізах “Святоюрської Мадонни” були круті, неспокійні лінії, насажені динамікою, що мені нагадувала динаміку блискавок. Ці лінії мало що не розривали контури предмета, однак ніколи не відривалися повністю від нього і не виливались у безпредметній композиції. Не відрив від предмета, а динамізація контурів предмета була метою митця»<sup>49</sup>. Знайомство з О. Новаківським стало одним з найважливіших за силою впливу на мистецьке, естетичне становлення молодого Антоновича<sup>50</sup>.

Із часів навчання Антоновича в Академічній гімназії продовжилося у повоєнні роки листовне спілкування з однокласником Олек-

<sup>47</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 196.

<sup>48</sup> Там само. С. 197.

<sup>49</sup> Там само. С. 196

<sup>50</sup> Спогад М. Антоновича про О. Новаківського був опублікований в: Дзвони. Літературно-науковий журнал. Рим – Дітройт – Чикаго. 1978. Ч. 3–4 (106–107). С. 135–140.



сою Горбачем – у майбутньому відомим українським мовознавцем, який емігрував з України в червні 1943 року, професором славістики університетів Геттінгена, Марбурга, Франкфурта, Мюнхена й Українського католицького університету в Римі. У квітні 1957 року, віднайшовши адресу Антоновича в НТШ у Сарселі, О. Горбач пише свого першого листа «дорогоцінному соратнику», як він пишно іменує Антоновича<sup>51</sup>. Обидва вони вчилися в одному класі філії Української державної гімназії у Львові – Горбач з 1928 року, а влітку 1932 року вступив до 5 класу Антонович – і закінчили її іспитом зрілості в 1936 році. Горбач навіть співав у гімназійному хорі, яким певний час керував Мирослав Антонович. У 1936 році обидва вступили до Львівського університету на гуманітарний факультет – Антонович на музикологію, а Горбач вивчав україністику, полоністику і германістику. Два видатні науковці, один з яких був музикологом, а інший – лінгвістом, згодом стали причетними до знакової для української музичної культури знахідки, що відкрила музичну творчість доби Козаччини і розширила наші уявлення про горизонти культурного впливу української музики. У бібліотеці сербського міста Новий Сад О. Горбач віднайшов ноти – поголосники партесних творів доби Козаччини – і написав про них Антоновичу, який через Музикологічний інститут університету Утрехта замовив мікрофільми 27-и п'ятиголосних партесних концертів і однієї Служби Божої та розпочав їх досліджувати. У 1974 році у Вінніпезі вийшла друком збірка партесних концертів XVII ст. невідомих авторів під назвою «Ukrainian “Partesny” concertos» з передмовою Антоновича<sup>52</sup>. П'ять п'ятиголосних концертів, транскрибованих і зведених ним у партитуру, були частиною віднайдених Олексом Горбачем партесних творів у бібліотеці «Матице Српске» міста Новий Сад. Дослідженню цих унікальних пам'яток були присвячені й наукові праці М. Антоновича. В архіві Антоновича зберігається ряд публікацій Горбача, які він надсилав Антоновичеві з 1956 по 1973 роки, завжди з дружньою присвятою: «Дорогому Мирославу на спогад спільної “філіяльної” лавки у Львові» тощо.

<sup>51</sup> Детальніше див.: Граб У. Листування Мирослава Антоновича та Олекси Горбача. *Записки НТШ*. Праці Музикознавчої комісії. Львів, 2014. Т. CCLXVII. С. 327–342.

<sup>52</sup> У 1979 році була підготована до друку і видана М. Антоновичем ще одна віднайдена у бібліотеці міста Новий Сад музична пам'ятка: П'ятиголосна партесна Служба Божа XVII ст. Транскрипція та зведення в партитуру М. Антоновича. Вінніпег, 1979.

Після закінчення гімназії, у 1936 році Мирослав Антонович вступає на музикологію до Львівського університету, і з цього часу розпочинається наступний період у його житті, пов'язаний з професійним зростом передовсім як музиколога, а також співака-соліста.

## **2.2. Професійне та особистісне формування: львівський період**

Наступний період – 1936–1941 роки – у житті і професійному зростанні Антоновича мав особливу вагу. Він покидає стіни Малої семінарії, які захищали (але й відгороджували) його від зовнішнього, у той час особливо багатого на культурно-мистецькі прояви, життя передвоєнного Львова. Упорядковане, суворо регламентоване семінарійне життя змінюється докорінно: Антонович винаймає собі помешкання, готується до вступу в університет і відкриває для себе світ дорослого життя у професійному музично-мистецькому середовищі. «Львівська» різнонаціональна своєрідність культурного простору стала дуже важливим чинником у формуванні його національної ідентичності і згодом, у роки еміграції, «європейськості» як особливої світоглядної ознаки.

Львів епохи Габсбургів, австрійський, та Львів «за Польщі», український, польський, єврейський, вірменський тощо, Львів початку ХХ ст. та періоду міжвоєнтя, Львів у роки «перших советів» і німецької окупації, радянський, дисиденський, греко-католицький, національно свідомий і духовно незалежний, – йому присвячено численні праці українських і закордонних науковців. Вони досліджують феномен міста через його структурні складові – політичну, соціальну, культурно-мистецьку, а в тому Львів архітектурний, літературний, малярський, музичний, Львів ренесансний, бароковий, сецесійний тощо. Окремі явища, події, етноси й персоналії сукупно «писали» біографію міста – *Leopolis multiplex*, що зумів витворити протягом століть власну «львівську українську ідентичність».

Попри те, Львів був також місцем, де перетиналися національні інтереси, відбувалися драматичні міжнаціональні протистояння, тому інтерпретація багатьох історичних подій і культурно-мистецьких явищ у сукупній «львівській» історіографії може суттєво різнитися. Яскравим прикладом слугує дослідження образу Львова

в польській, українській і єврейській літературі Катажини Котинської в контексті дискусії про локальну та національну ідентичність:

Вже побіжний погляд на доступні матеріали не залишає сумнівів: як для українців, так і для поляків Львів є насамперед і безумовно «нашим». Мультикультурність вряди-годи з'являється лише на тлі чітко зазначеної національної приналежності міста: Інші є бажаним і доречним елементом цілісної картини, але лише доти, доки вони дотримуються визначених «нами» правил гри<sup>53</sup>.

Котинська слушно зазначає, що «стереотип мультикультурної ідилії» сьогодні не повинен заступати собою складні питання багатостолітньої спільної історії націй, що в силу історичних обставин населяли місто.

Випадок Львова є особливим: мислення поляків про «національну ідентичність» міста як однорідну й безумовно пов'язану з одним лише етносом наштовхується на необхідність брати до уваги українську візію Львова, українцям же доводиться у своєму баченні міста якось знаходити місце для польської спадщини<sup>54</sup>.

Ярослав Грицак вважає за доречніше говорити не про мультикультурність, а про багатоетнічність міста, бо завжди існували спроби нав'язування якогось політичного і культурного домінування: «У цьому місті було закладено великий конфліктогенний потенціал»<sup>55</sup>. Львів був центром «різних націоналізмів», і кожен з них мав свої претензії на місто.

«Кордон через подружнє ложе», як окреслила польсько-українські взаємини в тогочасному галицькому суспільстві польська українознавець Оля Гнатюк, визначив свої закони мирного паралельного співіснування, але політичне протистояння було неминуче: «Природно, що поляки, як і українці, не мислили своєї держави без Львова: для обох Львів був духовною столицею»<sup>56</sup>. У монографії «Відвага і страх»

<sup>53</sup> Котинська К. Львів: перечитування міста. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. С. 67.

<sup>54</sup> Там само. С. 64.

<sup>55</sup> Розмови про Україну. Ярослав Грицак – Іза Хруслінська / Пер. з польської Богдани Матіяш. К.: Дух і Літера, 2018. С. 156.

<sup>56</sup> Гнатюк О. Кордон через подружнє ложе. *Leopolis multiplex*. К.: Грані-Т, 2008. С. 126.

дослідниця розкриває складну структуру міжнаціональних взаємин – українсько-польсько-єврейських – у галицькому суспільстві на основі «маргінального» джерельного матеріалу, часто особистого характеру. І стверджує, що попри всі труднощі міжнаціонального спілкування «таки була солідарність середовища, солідарність наднаціональна», яку трактували радше як виняток через міцно вкорінені негативні стереотипи<sup>57</sup>. Про взаємовигідну «традицію певної національної толерантності», яка стала однією з ознак культури Львова, пише і мистецтвознавець О. Ріпко, підкреслюючи: «Не спільна згода була ґрунтом для неї, а своєрідна взаємна залежність», яка «в обстановці неперехідного суперництва» породжувала «імпульси гону вперед»<sup>58</sup>.

Якщо додати галицьке єврейство, яке зайняло важливе місце у львівському і – ширше – галицькому культуротворенні (зокрема, широко відомою стала творчість Бруно Шульца – літературна й малярська, «галицька проза» Йозефа Рота, модерна композиторська творчість Юзефа Коффлера, авангардні пошуки в малярстві М. Райх-Сельської і «фактурний імпресіонізм» Ерно Ерба, сатирична поезія Станіслава-Єжи Леца та ін.), то не дивно, що культурно-мистецьке життя Львова було дуже насиченим та інтенсивним. Йдеться про 30-ті роки, коли у Львові працювало і творило ціле сузір'я українських, польських, єврейських, австрійських, німецьких малярів, письменників, поетів, композиторів та багато інших представників мистецького світу. «У переддень найбільшої катастрофи людства [...], – пише Л. Кияновська, – Львів переживав мить наймовірнішого злету своєї культури, пов'язану з появою численної плеяди талановитих вчених, мистців, філософів»<sup>59</sup>. «Дивовижну мистецьку плодоносність Львова» міжвоєнного періоду, його унікальний характер стверджує і О. Ріпко, досліджуючи мистецьку культуру міста ХХ ст.

30-ті роки в культурно-мистецькому вимірі проходили під гаслом професіоналізації і виразним впливом європейських авангардних течій. Виникають творчі об'єднання художників, літераторів, музикантів, театралів та інших представників мистецького світу.

<sup>57</sup> Гнатюк О. Відвага і страх / Пер. з польської М. Боянівської. К.: Дух і Літера, 2017. С. 218.

<sup>58</sup> Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття. Львів: Каменярь, 1996. С. 216.

<sup>59</sup> Кияновська Л. Син століття: Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Львів, 2003. С. 145.

Зокрема, важливу роль відіграла діяльність радикально-новаторського полінаціонального угруповання «Artes» (1929–1935), до якого належали відомі художники Роман Сельський та Маргіт Райх-Сельська, Людвіг Лілле, Отто Ган, Тадеуш Войцеховський та ін., об'єднані ідеєю авангардних пошуків. Асоціацію незалежних українських митців (АНУМ) (1931–39) очолювали Ярослава Музика, Святослав Гординський, Павло Ковжун та ін., а серед його членів були графіки Яків Гніздовський та Едвард Козак – ЕКО (в 1938 році на виставці художників-самоуків, влаштованій АНУМ, вперше був представлений лемківський художник-примітивіст Никифор Дровняк з Криниці, відкритий художником Р. Турином). АНУМ організувала одинадцять виставок (остання у 1939 році), на яких експонувалися твори О. Архипенка, О. Грищенко, В. Ласовського, М. Глуценка, М. Дольницької, О. Кульчицької, П. Ковжуна, О. Новаківського, Г. Нарбута й інших визначних українських, а також західних мистців. Треба також згадати і масштабну видавничу діяльність АНУМ – протягом 1932–34 років було видано сім художніх монографій про українських мистців, зокрема Миколу Глуценка, Олену Кульчицьку, Олексу Грищенко, Льва Геца, Миколу Андрієнка, авторства не менш відомих постатей українського мистецького життя: П. Ковжуна, М. Голубця, В. Січинського, С. Гординського та ін.<sup>60</sup>

Польський графік Людвік Тирович був одним з організаторів у 1934 році Спільки львівських графіків; Західноукраїнське мистецьке об'єднання (ЗУМО) (1930) очолює поет і художник Іван Крушельницький, невдовзі знищений зі своєю родиною радянською владою у Харкові; створюється Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ) – так звана «група українських сезаністів та експресіоністів»; Гурток Українських Плястиків «Руб» (1933), організований учнями школи Олекси Новаківського; Львівський професійний союз артистів-пластиків (Lwowski Związek Zawodowy Artystów Plastyków LZZAP), членами якого були польські й українські мистці; поетичне об'єднання «Дажбог» (1932–35), літературно-поетичне об'єднання «Дванадцять» (1935–39), Союз українських професійних Музик (СУПром), який об'єднав відомих українських музикантів тощо.

З'явилася велика кількість культурно-мистецьких видань, у створенні яких брали участь відомі особистості, зокрема «Альманах

<sup>60</sup> Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття. С. 95–96.

лівого мистецтва» (1931) редагував Іван Крушельницький, а художньо оформив Святослав Гординський, мистецький збірник «Карби» (1933) ілюстрували О. Новаківський і його учні – В. Ласовський, Г. Смольський, М. Мороз та ін., а до написання матеріалів долучився відомий поет Богдан-Ігор Антонич. Треба згадати і журнал «Мистецтво», який видавав АНУМ у 1932–36 роках, професійного й освітнього характеру. Польський часопис «Сигнали» (1933–39), який заснували Т. Голлендер і К. Курилюк, співпрацював з українськими мистцями, зокрема Антоничем і Гординським. Поет і перекладач Тадеуш Голлендер видав польською мовою роман У. Самчука «Волинь», разом зі своїм товаришем Б. І. Антоничем укладав антологію «Пятдесятеро по цей і тамтой бік Збруча», яка після смерті Антонича залишилася неопублікованою, «шукав порозуміння зі співгромадянами в культурі і через культуру»<sup>61</sup>. У статті «Прихована Україна» Кароль Курилюк писав про великий доробок українців у мистецькій, науковій і культурній ділянці, який заслуговує на популяризацію, часопис друкував переклади української поезії, вів рубрику «Українські справи», що друкувала відомості з українського культурного життя, а четверте число було повністю присвячене українській культурі та мистецтву<sup>62</sup>. Що важливо – творчі процеси теоретично осмислюються і систематизуються в мистецькій пресі, відбувається їх «інтелектуалізація».

Так, за ініціативою Зиновія Лиська (він же був головним редактором) при СУПроМі з 1937 року у Стрию і з березня до червня 1939-го у Львові за допомогою НТШ починає виходити двомісячник «Українська музика». У передмові до першого числа журналу автори сформулювали основне завдання: «“Українська музика” має бути тим мостом, що через нього нав’яжеться контакт між музичним фаховим світом і ширшими колами громадянства та приведе до обопільного розуміння». За неповні три роки журнал набув репутації поважного музичного періодичного часопису, в якому друкувалися статті наукового змісту, рецензії на важливі музичні події, огляд музичного життя в світі, бібліографія, хроніка музичного життя, з 1938 року вийшло два числа неперіодичного «Нотованого додатку» до журналу, в яких були опубліковані «Літо» для мішано-

<sup>61</sup> Гнатюк О. Відвага і страх. С. 336.

<sup>62</sup> Świecki A. „SYGNAŁY” (1933–1939). *Rocznik Historii Czasopismnictwa Polskiego*. 1968. T. 7/2. S. 163. URL: <http://bazhum.muzhp.pl> (дата звернення 6.05.2018).

го хору а capella М. Колесси та хор «3 тривікових могил устаньте» В. Матюка. У 1937 році ціле число «Української музики» (№ 9–10) було присвячене постаті М. Лисенка. Серед польських музичних видань слід згадати «Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie» (1925–1934), що активно співпрацювали з польськими музикологами і музичними критиками Адольфом Хибінським, Геронімом Файхтом і Броніславою Вуйцік (пізніше Вуйцік-Кеупрулян), «Szopen» (1932), місячник, присвячений музичній культурі Львова, «Echo» (1936–37) та «Orkiestr» (1930–38) під редакцією Юзефа Коффлера. Останній виходив в Перемишлі, але з огляду на значну кількість матеріалів, присвячених музичному життю Львова, його теж можна зачислити до часописів «з львівським родоводом»<sup>63</sup>.

Львівське малярство репрезентувало майже всі тогочасні напрями європейського мистецтва, зокрема широку палітру авангардних течій. «Дедалі чіткіше окреслювались дві орієнтації: перша – на збереження національно-культурної ідентичності, друга – на загальноєвропейський мистецький процес та його універсалізм. Обидві пов'язані з головним питанням – вибору шляхів і напрямів національно-культурного самовизначення»<sup>64</sup>. Ці ж тенденції притаманні й українському літературному процесу в Галичині міжвоєнного двадцятиліття, який, незважаючи на різнобарв'я жанрів, тем і стилів, літературознавець Н. Мафтин характеризує як єдиний Текст, який репрезентує «духовну реконквісту, що тривала на західноукраїнських теренах та на еміграції, відвойовуючи та утверджуючи сакральний простір національної культури»<sup>65</sup>.

«Львів був столицею творчої динаміки, нових ідей і стилів; одні розвіялися у небутті, інші запліднили мистецьку молодь, – писав український письменник Юрій Тис. – Львів був містом без покори духу, містом постійних шукань»<sup>66</sup>. У львівських кав'ярнях, які були

<sup>63</sup> Nidecka E. Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792–1939). Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. S. 41.

<sup>64</sup> Лупій Т. Інтеграція західноєвропейських художніх течій в образотворчому мистецтві Львова першої третини ХХ ст.: автореф. дис. ...канд. мист.: 17. 00. 05 / Львівська академія мистецтв. Львів, 2002. С. 11.

<sup>65</sup> Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти: монографія. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, 2008. С. 14.

<sup>66</sup> «Дванадцятка»: наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття. Антологія урбаністичної прози. Львів, 2006. С. 23.



частиною європейської творчої атмосфери, відбувалися запеклі суперечки і жваві обговорення нових літературних та мистецьких подій, нова книжка ставала сенсацією і темою вечора. Зі Львовом 30-х років пов'язана творча доля Романа Антоновича – старшого брата Омеляна Антоновича, відомого українського мецената й далекого родича Мирослава Антоновича, члена літературного об'єднання «12», зорганізованого поетом і літератором Анатолем Курдидиком (до слова, молодший брат Анатолія Курдидика, Євген, також був однокласником Горбача і Антоновича, по війні він емігрував до Канади і був знавцем та колекціонером давніх українських мистецьких творів і співпрацівником українських галерей і музеїв в Онтаріо). До цього угруповання належали письменники Богдан Нижанківський («Дуфта»), син відомого актора Амвросія Нижанківського, брати Анатоль і Ярослав Курдидики, Zenon Тарнавський, Василь Гірний і Роман Антонович.

У віці трохи більше 20-ти років Роман Антонович, за висловом Нижанківського, «перечалапав всю Європу», «маючи тільки охоту і палицю», побував у Тунісі, Марокко, Алжирі, на Сицилії і Корсиці та повернувся до Львова «в одних штанах і з однією хустинкою до носа», проте сповненим великих вражень, які згодом лягли в основу його книжки «Бурлацьким шляхом», що вийшла в трьох виданнях. Невідомо, чи Мирослав Антонович особисто був знайомий зі своїм літературним однофамільцем і далеким родичем, бо не залишив про нього згадок. Але особлива мовна («львівська гвара») та літературно-мистецька стихія Львова була йому добре знайома, як і окремі постаті мистецького світу, з якими він після війни зустрічався в еміграції – в Європі й Америці. Так, згадуючи першу поїздку *Візантійського хору* 1975 року до Америки, Антонович писав: «До найприємніших моментів подорожі належали зустрічі з людьми, дорогими мені людьми, а між ними ЕКА<sup>67</sup>, Черешньовського<sup>68</sup>, моїх Долинян, друзів з гімназії, університету, друзів й учителів з Муз. Інституту ім. Лисенка, з театру, радія, Унівського лагру... їх не перелічити! Кожне слово – експлозія спогадів, бризки емоцій та радості!»<sup>69</sup>. А українська поетеса Зоя Когут, яка по війні емігру-

<sup>67</sup> Едвард Козак (Еко) (1902–1992) – укр. художник, карикатурист, гуморист. Від 1948 року видавав гумористичний журнал «Лис Микита».

<sup>68</sup> Михайло Черешньовський (1911–1994) – український скульптор-монументаліст, різьбяр по дереву.

<sup>69</sup> Антонович М. Лист до Зої Когут від 12 грудня 1975 // *Архів М. Антоновича: [Листування]*. Арк. 1. Машинописна копія.



вала до Австралії, приятелька сім'ї М. Антоновича, згадує в листі до нього про спільних знайомих: скульптора Григорія Крука, художників Якова Гніздовського та Михайла Мороза, керамістку й малярку Ярославу Геруляк, літературознавця Івана Кошелівця, артиста і режисера Йосипа Гірняка, поета Вадима Лесича, письменницю і поетесу Емму Андіївську, письменників Миколу Понеділка, Василя Барку, Богдана Нижанківського, Михайла Островерхи і багатьох інших. «Гуторили б, сперечалися б, слухали Бородіна, Кошиця, або пісню про “червону руту”, чи “Степом, степом”, вдавали б, що нам море по коліна і забули б, що життя – трохи сумне»<sup>70</sup>.

Музичне обличчя Львова 30-х було яскраво репрезентоване композиторською творчістю С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси, А. Рудницького, Б. Кудрика, С. Туркевич-Лукианович, А. Солтиса, Ю. Коффлера, Т. Маєрського та ін., яка засвідчувала засвоєння нових, модерністських тенденцій європейської музики: сецесії, імпресіонізму, експресіонізму, урбанізму, неокласицизму, неофольклоризму – словом, тих -ізмів, які суперечитимуть принципу соціалістичного реалізму і з якими розпочне нещадну боротьбу радянська влада одразу після встановлення на західноукраїнських землях. «Ідеї модернізму циркулювали насамперед на дистанції Краків – Львів, наснажуючись радикалізмом пошуків у західноєвропейських мистецьких центрах», – зазначає Р. Яцків, і навіть просторове обличчя Львова набувало «виразно європейських урбаністичних рис»<sup>71</sup>.

«Перед» вела «празька школа» – музиканти, що здобули професійну освіту у Празькій консерваторії, Празькому Карловому університеті та Вищій школі майстерності у Вітєслава Новака, Вілема Курца, Здєнека Неєдлого, Отакара Гостінського та інших педагогів<sup>72</sup>. «Празька школа» в музичному житті Львова 30-х років складала спільноту, яку об'єднували і спільні творчі інтереси, і громадські, товариські стосунки. «Без зусиль і без вини “п्राжан” сам цей факт

<sup>70</sup> Когут З. Лист до М. Антоновича від 2 грудня 1975, Мельбурн // *Там само*: [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>71</sup> Яців Р. Образотворче мистецтво Львова між двома Світовими війнами: короткий нарис. URL: [http://artes-/almanac.in.ua/history/articles/history\\_02.html](http://artes-/almanac.in.ua/history/articles/history_02.html) (дата звернення 29.06.2017).

<sup>72</sup> Див.: Кияновська Л. «Празька школа» львівських композиторів та її роль в музичному житті краю. «Празька школа» львівських композиторів / Упор. Люба Кияновська. Львів: Видавець Тетюк Т., 2014. С. 17.

створював між ними свого роду єдиномисліє і почуття групового прив'язання, – писав В. Витвицький. – Треба було довшого часу і більше спільно ведених дій, щоб різниці між музикантами, які побували у Празі, і тими, які навчалися деінде, остаточно затерлися»<sup>73</sup>. Що найважливіше – «пражан» об'єднував професіоналізм як спільне і єдине гасло їх діяльності. Саме «пражани» заініціювали створення товариства, основним завданням якого було культивувати високий мистецький професіоналізм і плекати його в координатах європейських вимог до подібних мистецьких спілок. Відомо, що діяльність СУПроМу зустріла опір і критику з боку аматорських колективів, якими славилася Галичина, однак члени товариства послідовно і твердо відстоювали свої позиції, повертаючи плин музичного життя Галичини в координоване русло, забезпечуючи і оберігаючи права музикантів і їх обов'язки щодо української громадськості. «Музичну гору», за визначенням В. Витвицького, складали В. Барвінський та С. Людкевич: «Українська перевага на полі музичних досягнень – це стверджуємо наскрізь об'єктивно і підкреслюємо – була у Львові напередодні Другої світової війни незаперечна й очевидна»<sup>74</sup>.

Інший, розважальний музичний, напрям презентували надзвичайно популярні у той час танцювальні оркестри та джаз-бенди, ревії та «ревелерси». Особливе місце серед них займала «Капела Яблонського», або більш відома, як «Ябцьо-джаз», у якому були задіяні блискучі українські виконавці та композитори Леонід Яблонський, Богдан Веселовський, Анатоль Кос-Анатольський; «Тео-джаз», у якому працювали відомі польські музиканти Генрик Варс, Євгеніуш Бодо, Гвідон Боруцкі, а солісткою була Ірена Яросевич (Рената Богданська); ревія «Веселий Львів», для якої komponували музику А. Кос-Анатольський, Є. Козак, З. Лисько; чоловічий вокальний квартет Євгена Козака «Ревелерси» та жіночий вокальний ансамбль «Богема» під керуванням Володимира Балтаровича. Український «легкий» репертуар творили професійні композитори – Б. Веселовський, Є. Козак, С. Гумінілович, А. Кос-Анатольський, Я. Барнич, В. Балтарович та ін.<sup>75</sup>

<sup>73</sup> Витвицький В. Музичний Львів. Його ж. *Музичними шляхами. Спогади*. В-во Сучасність, 1989. С. 56.

<sup>74</sup> Витвицький В. Український музичний Львів. Його ж. *За океаном*. Збірник статей / Ред.-упор. Ю. Ясіновський. Львів, 1996. С. 15.

<sup>75</sup> Осташ І. Бонді або повернення Богдана Веселовського. Київ: Дуліби, 2013. 328 с.

Інтенсивне музичне життя міста (і краю в цілому) інспірували численні музичні товариства й інституції, серед яких найважливішими було Польське музичне товариство (ПТМ), українське товариство *Львівський Боян*, львівське музично-співацьке товариство «Лютня», польське співоче товариство «Ехо», Єврейське музичне товариство, яке мало у своєму розпорядженні мішаний хор і великий симфонічний оркестр<sup>76</sup>, Міський оперний театр, Львівська філармонія тощо. Наприкінці 30-х років у Львові працювало єдине концертне бюро Максиміліана Тюрка, яке організовувало регулярні концерти в місті. Плекання давніх музичних традицій та високий рівень загальної музичної освіти забезпечувала дуже розвинена мережа музичного шкільництва, яку увінчали головні інституції міста – консерваторія Галицького музичного товариства (ГТМ, з 1919 року – ПТМ), Вищий музичний інститут ім. Лисенка, званий «українською консерваторією», та Кафедра музикології Львівського університету. Саме на музикологію у Львівський університет вступає Мирослав Антонович, закінчивши 1936 року Академічну гімназію. «Для молодого українця в тодішній Польщі, що не мав грошей та ще й закінчив українську, а не польську гімназію, було небагато можливостей у виборі навчання»<sup>77</sup>, – згадував М. Антонович. Доступним був для українських студентів філософський факультет, де можна було вивчати філологію, історію, філософію, музикознавство.

Львівський університет кінця XIX – 30-х років XX ст. був потужним осередком наукової думки й освітніх традицій, у якому працювали відомі вчені, що створили власні школи у різних галузях науки<sup>78</sup>. Згадаємо львівську історичну школу К. Ліске і Т. Войцеховського, львівську школу антропології Яна Чекановського, львівсько-варшавську філософську школу К. Твардовського, Т. Котарбінського і Я. Лукасевича (у середовищі якої формується «філософія музики» Романа Інґардена, котра зосереджується навколо феноменології твору мистецтва), львівську математичну школу

<sup>76</sup> Piekarski M. Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwoie 1912–1944. S. 94.

<sup>77</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 218.

<sup>78</sup> Детальніше див.: Hrab U. Z historii stosunków polsko-ukraińskich w środowisku muzycznym Uniwersytetu Lwowskiego w pierwszych trzech dekadach XX wieku. *Edukacja Muzyczna XI* / Pod red. Marty Popowskiej. Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Częstochowa, 2016. S. 133–144.

Стефана Банаха, відкриття якої в галузі функційного аналізу зайняли одну з провідних позицій у математиці ХХ ст. Формується школа Шимона Ашкеназі, що займалася історією дипломатії та політики XVI–XIX ст., медієвістська школа Еміля Теофіла Модельського та Яна Птасьніка; на кафедрі історії мистецтв нового часу працювали відомі мистецтвознавці Ян Болоз-Антоневич, Владислав Подляха, історик середньовічного мистецтва, Владислав Козицький, професор історії новітнього мистецтва, Кароліна Лянцкоронська, дослідниця ренесансного та фламандського мистецтва, які відіграли важливу роль в інспірації мистецьких явищ у місті. Зокрема, у 30-х роках під керуванням Едмунда Булянди, тодішнього ректора Львівського університету і професора класичної археології, справжнього розквіту зазнало Товариство любителів мистецтва, яке стало «найкращим виставковим товариством у Польщі»: «Регулярно відбувалися весняні і осінні салони, де виставлялися твори не лише львівських мистців, але й усіх мистецьких угруповань, що діяли у Польщі, широко тлумачені авангардисти, експресіоністи “Бунту”, формісти і конструктивісти»<sup>79</sup>. Так, в 1930 році саме в приміщенні товариства відбулася перша виставка мистецької спілки «Artes», на якій презентувалися полотна, зокрема Романа Сельського та Маргіт Райх-Сельської. У 1934 році професори Львівського університету, зокрема Леон Хвістек, Роман Інгарден і Казимир Айдукевич створили Культурно-громадський осередок, метою якого була координація праці й контактів львівської інтелігенції, в тому числі й творчої<sup>80</sup>. Так, у період міжвоєння Львів став «першорядним інтелектуальним центром світового рангу»<sup>81</sup>. Олена Ріпко відзначає духовний аристократизм як прикметну рису представників львівської інтелігенції того часу<sup>82</sup>.

У силу складних суспільно-політичних обставин Львівський університет знаходився в епіцентрі міжнаціонального протистояння: «Українці вимагали його перетворення на засадах рівних прав обох сторін (в університеті на той час було лише 5 українських ка-

<sup>79</sup> Гутнікевіч А. Мистецьке життя Львова у міжвоєнний період. *Часопис Ї. Польський усе-світ Галичини*. 2008. Листопад. Ч. 52. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n52texts/hutnikiewicz1.htm> (дата звернення 10.02.2017).

<sup>80</sup> Там само.

<sup>81</sup> Прохасько Ю. *Mission Impossible. Leopoldis multiplex*. Київ: Грані-Т, 2008. С. 45.

<sup>82</sup> Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття. С. 220.

федр); поляки прагнули зробити його виключно польським, – пише український історик Леонід Зашкільняк, один з авторів сучасного видання «Історії Польщі», про загострення українсько-польського стосунків на початку ХХ ст. – *Справа університету поляризувала українське і польське населення краю*<sup>83</sup>. Особливо загострилися протистояння під час польсько-української війни за Східну Галичину 1918–19 років, яке закінчилося переходом краю під юрисдикцію Польщі.

В університеті зліквідували всі українські кафедри, а введення правила «*numerus clausus*» (українців було 17 % від загальної кількості студентів, євреїв – 10 %) обмежило українцям вступ до університету, і вони їхали здобувати вищу освіту за кордон, зокрема до Відня та Праги. Особливо привабливою для українців була Чехо-Словаччина, на території якої – єдиної у Європі! – було створено ряд українських інституцій, у яких освіту можна було отримати рідною мовою<sup>84</sup>.

Як відзначає історик Р. Голик, українці, що вступили до університету в 30-х роках ХХ ст., мали до нього двоєке ставлення. З одного боку, вони вбачали у ньому неприязне до українців середовище, з іншого – «поза національним контекстом» – вважали авторитетним навчальним закладом. Так, один із українських студентів, у майбутньому український журналіст В. Барагура, своїх професорів згадував із симпатією й повагою і наголошував на мирному співжитті українських студентів з польськими товаришами навіть під час різкого загострення міжнаціональних відносин. На його думку, як і на думку польських студентів-сучасників, зокрема майбутнього історика Мар'яна Тировича, спільнота студентів міжвоєнного університету була поділеною не стільки національно, як соціально й територіально, була зорієнтована на ті ж наукові авторитети, а університет вважався «елітарним науковим центром, на який орієнтується науковий світ не лише Польщі, а й Східної Європи»<sup>85</sup>.

<sup>83</sup> Зашкільняк Л., Крикун М. *Історія Польщі: Від найдавніших часів до наших днів*. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2002. С. 418.

<sup>84</sup> Обух Л. *Українська музична освіта на теренах міжвоєнної Чехословаччини*. URL: [http://www.nbu.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/Vpu/Myst/2008\\_14/statti/Obuch.pdf](http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vpu/Myst/2008_14/statti/Obuch.pdf) (дата звернення 29.06.2017).

<sup>85</sup> Голик Р. *Alma mater leopolitana: Львівський університет в уявленнях галицької інтелігенції ХІХ–ХХ ст. Вісник Львівського університету*. 2013. Серія історична. Вип. 49. С. 86.

До слова, Василь Витвицький, який студіював музикологію у Краківському університеті в проф. З. Яхімецького, теж згадував про «уважне, приязне і прихильне» ставлення до себе свого професора, який «радо затвердив» вибрану Витвицьким тему семінарської праці – фортеп'янна музика Василя Барвінського. «Це – наскільки знаю – був перший випадок, коли музика Барвінського ставала предметом дослідження на музикологічному відділі університету», – писав Витвицький. Знову ж темою докторату свого українського студента проф. Яхімецький вибрав дослідження сольної пісні західноукраїнських композиторів XIX ст.<sup>86</sup> Витвицький згадує і про дружні стосунки між студентами – «поляк, жид і українець – ми так бували разом, що нас стали називати “нерозлучною трійцею”»<sup>87</sup>. Університетська група Мирослава Антоновича теж була інтернаціональною за своїм складом – поляки, євреї й українці жили, за згадкою Антоновича «в мирі та злагоді» в час антиєврейських та антиукраїнських погромів, які, своєю чергою, породжували хвилю гострого протистояння. «А це тому, що у кожного з нас була товариська культура і толерантність щодо поглядів іншого»<sup>88</sup>, – писав Антонович, для якого ці засади визначали координати його міжособистісних стосунків протягом всього життя.

Польський та український елемент у Львові, як і в Галичині назагал, не лише співіснував у паралельній площині, але й співдіяв, а часто і взаємовпливав<sup>89</sup>. У цей дуже драматичний для міжнаціональних стосунків період чимало представників як польської, так і української мистецької інтелігенції шукали шляхів до українсько-польського зближення навіть у час найбільш гострих протистоянь міжвоєнної доби. Діяльність Богдана Лепкого, Мирона Кордуби, Юзефа Лободовського, Адама Солтиса, Василя Барвінського та багатьох інших, а по війні – польсько-український діалог на шпальтах еміграційної паризької «Культури» 1950–1980 років, яку редагував Єжи Гедройц, переконливо свідчать про те, що

<sup>86</sup> Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади. С. 39. Дисертація В. Витвицького перекладена українською мовою, див.: Витвицький Василь. Староґалицька сольна пісня XIX століття / Вступ та упорядкування В. Пилиповича. Перемишль, 2004.

<sup>87</sup> Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади. С. 41.

<sup>88</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 230.

<sup>89</sup> Детальніше див.: Граб У. Василь Барвінський в українсько-польському мистецькому просторі міжвоєнного Львова. *Українська музика: науковий часопис*. 2018. Ч. 4 (30). С. 64–74.

в культурно-мистецькому середовищі було чимало голосів за рівноправне співіснування обох народів, історично поєднаних в одній державі. Музичні польсько-українські взаємини згаданого періоду засвідчують співпрацю в ділянці музичної освіти, між композиторами і виконавцями. Зокрема, можна відзначити спільну для українських і польських львівських композиторів «романтично-модерністично-фольклористичну»<sup>90</sup> стилістику, за винятком додекафонії, представленої творчістю Коффлера та Маєрського. «В кожному з цих напрямків, в польській творчості проявляються специфічні польсько-українські взаємини, – підкреслює Єва Нідецька. – Скупчення цих фактів підкреслює як неповторність львівської творчості, так і виняткову специфіку Львова як музичного осередка»<sup>91</sup>.

Щоб ознайомити польську громадськість з українськими культурними здобутками, В. Барвінський у 1934 році опублікував статтю про українську музику в газеті «Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie», а ювілейний, 1938 рік Барвінського, у рамках концертів на честь 30-ліття його творчої діяльності, Львівський симфонічний оркестр («звичайно досить далекий від усього, з українською музикою зв'язаного»<sup>92</sup>, – за оцінкою В. Витвицького) відзначив виконанням його «Української рапсодії». Про трансляцію цього твору на польському радіо Барвінський особисто повідомляє польського музиколога Адольфа Хибінського з проханням його прослухати<sup>93</sup>, очевидно для Барвінського важливою була думка одного з найповажніших музичних критиків. На похорон польського композитора Кароля Шимановського, творчість якого високо цінували українські мистці, Рада СУПрому (Союзу українських професійних музик, організації професійних музикантів Галичини, що діяла у Львові в 1934–1939 роках) делегувала Василя Барвінського, про що читаємо у звіті засідання Ради СУПрому від 2 квітня 1937 року: «Рада висловлює подяку дир. Барвінському за участь в похороні К. Шимановського і зложення квітів із шарфою “від українських композиторів”»<sup>94</sup>.

<sup>90</sup> Nidecka E. Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792–1939). S. 130.

<sup>91</sup> Там само. S. 134.

<sup>92</sup> Витвицький В. Музичний Львів. С. 62.

<sup>93</sup> Piekarski M. Przerwany kontrpunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwoie 1912–1944. С. 391.

<sup>94</sup> Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові. Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи / Редактори-упорядники В. Сивохи́п, Р. Стельмашук. Львів, 1997. С. 110, 115.



Василь Барвінський докладав чимало зусиль, щоб допомогти Адаму Солтису, директору колишньої польської консерваторії, який зазнавав утисків від радянської влади: «Приязне відношення між ними обома було неначе зразком для наслідування», – згадував Витвицький. Серед українських композиторів Адам Солтис стояв на почесній варті біля труни Барвінського в день його похорону. Мабуть, однією з останніх публікацій, присвячених творчій біографії Барвінського, була стаття в журналі «Радянська музика», ч. 2 за 1941 рік польської музикознавиці Мар'ї Щепанської. В ній авторка подає біографію композитора, а також аналізує стиль композитора, відзначаючи, що Барвінський сприймав передовсім те, що відповідало його «настановленню і поставленій перед собою меті – служити культурі свого народу».

Відомий польський співак і педагог Адам Дідур особисто добивався стипендії від будь-якої української інституції для навчання свого українського учня, співака-баритона Теодора Юськіва, який отримав перше місце на конкурсі молодих співаків, організованому 1938 року Музичним інститутом за підтримки СУПрМу. Коли ж його старання не увінчалися успіхом, він «дискретно, анонімно» допомагав Юськіву фінансово. «Я жив з Юськівим в одній квартирі, і він не раз знаходив у своїх кишнях гроші невідомого походження, – згадував Мирослав Скала-Старицький. – Не раз казав мені, що це робить Дідур, який, до речі, дуже любив Юськіва за його музикальність, запал та ентузіазм до музики, співу і мистецтва»<sup>95</sup>. А польський композитор Юзеф Коффлер після виконання «Кавказу» Людкевича підійшов до українського композитора і, «виразно зворушений, стискаючи руку Людкевича, сказав: – Тепер я вперше мав нагоду пізнати справжнього Людкевича й схилию голову перед величчю його таланту»<sup>96</sup>. Адольф Хибінський вважав українського композитора Нестора Нижанківського одним із найобдарованіших та найулюбленіших своїх учнів і залишив про нього згадку у своїх спогадах, а Нестор Нижанківський на пам'ять про прослухані лекції про Баха подарував Хибінському фортепіанний твір, який вважав найбільш репрезентативним для своєї творчості – «Фуґу на тему В-А-С-Н». Автограф цього твору вже після війни професор пере-

<sup>95</sup> Скала-Старицький Мирослав. Перший тенор Королівської Опери «Ля Моне» в Брюсселі. Автобіографічні нариси / Зредагував, упорядкував і доповнив на основі джерельних матеріалів Ігор Соневицький. Львів, 2000. С. 20.

<sup>96</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 263.



слав Мирославу Антоновичу: «Нарешті можу Панові переслати Фугу Нижанківського. Віддаю її в найвідповідніші руки. Скопіював собі на пам'ять і при цьому ще раз подивувався деяким технічним деталям. Яка шкода, яка велика шкода того сумлінного артиста!!!»<sup>97</sup>. Відомо, що батько Нестора, композитор Остап Нижанківський у 1919 році загинув від рук польських вояків, і все ж Нестор Нижанківський зберіг почуття приязні та вдячності до свого професора. «Часто його згадую, бо дуже його любив, – писав Хибінський у листі до М. Антоновича. – Напишу Панові ще не раз про нього і його батька, якого теж дуже любив і шанував»<sup>98</sup>. І справді, згодом написав і переслав Антоновичеві спогади про обох Нижанківських<sup>99</sup>. Коли композитор і музиколог Ігор Соневицький розпочав пошуки композиторської спадщини Нестора Нижанківського, яка була розпорошена після Другої світової війни по приватних нотозбірнях українських музикантів у еміграції, Мирослав Антонович надіслав йому фотокопію з автографа «Фуги на тему В-А-С-Н». І таким чином один з найцікавіших творів увійшов до книжечки «Композиторська спадщина Нестора Нижанківського», укладеної і виданої І. Соневицьким 1973 року в Римі. Сьогодні автограф «Фуги на тему В-А-С-Н» Нижанківського знаходиться в архіві М. Антоновича.

Адольф Хибінський високо цінував працю свого сучасника, відомого вченого-етномузиколога Філарета Колесси. Він уважав застосування Філаретом Колесою фонографічного методу збору народних пісень дуже цінним, а козацькі думи для порівняльного дослідження народного епосу дуже важливим матеріалом. Хибінський сам плідно працював у цій ділянці – його публікації мали велике історичне значення як перші у Польщі наукові етномузикологічні дослідження. Композитор Микола Колесса, син відомого вченого, згадував, як вони з батьком відвідували Хибінського на відпочинку у Карпатах в селі Гребенів і як професор заохочував його, молодого диригента, диригувати творами Мечислава Карловича, якого знав особисто і написав про нього монографію.

<sup>97</sup> Листи А. Хибінського до М. Антоновича. Лист № 20 від 5 лютого 1951 року. *Musica humana*. Львів, 2003. Ч. 1. С. 97. (Переклад з польської).

<sup>98</sup> Листи А. Хибінського до М. Антоновича. Лист № 15 від 28 травня 1950 року. *Там само*. С. 92. (Переклад з польської).

<sup>99</sup> Хибінський А. Спогади про Остапа і Нестора Нижанківських в: Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. Львів – Нью-Йорк, 1997. С. 52–53.

Таких прикладів було немало, і вони формували дещо інший вимір міжособистісних, а відтак міжнаціональних стосунків у культурно-мистецькому середовищі. При глибшому, персоніфікованому погляді на історію бачимо, що наше спільне минуле було багатовимірним і неоднозначним, і в площині інтелектуальній, культурно-мистецькій свідчить, що в польсько-українських взаєминах існувало значно більше точок перетину, ніж нам відомо на сьогодні.

Вступати на музикологію до Львівського університету було ризикованим з огляду на відсутність систематичної музичної освіти М. Антоновича. Все вирішила зустріч з професором Адольфом Хибінським – засновником і керівником кафедри музикології, однієї з перших на теренах тодішньої Польщі, яка існувала з 1912 по 1939 роки, аж до часу її ліквідації радянською владою. Без ґрунтовної підготовки, але з великим запалом до навчання Антонович був зачислений до групи студентів проф. Хибінського. «Невеликий зростом, елегантно одягнений, сивоволосий, в окулярах з досить таки грубими шкельцями та з затиснутими вустами, що мені нагадували портрет Ріхарда Вагнера, він енергійним кроком підійшов до мене. Крізь окуляри на мене дивилися пронизливо його гострі очі»<sup>100</sup>, – згадував Хибінського у своїх спогадах Антонович. У перший рік навчання було особливо важко – треба було опанувати гармонію, контрапункт, музичну палеографію, поповнити знання з історії й теорії музики з підручників, які були написані німецькою мовою. Водночас А. Хибінський поставив Антоновичу свої умови: якщо надолужить під час першого року свої знання – продовжить навчання, якщо ні – треба буде покинути Заклад музикології (так переважно в офіційних документах називалася кафедра музикології Львівського університету). Знаючи важке матеріальне становище свого учня, Хибінський міг би влаштувати його в польську державну консерваторію на безкоштовне навчання, але зробив іншу пропозицію: «Боюся, що Ваші люди, а може і Ви самі подумаєте, що я намагаюся Вас відтягнути від Вашого суспільства. Я не хочу бути причиною ні моїх, ні Ваших сумнівів і тому пропоную ось що: в Музичному Інституті імені М. Лисенка є мій добрий знайомий і колишній учень Нестор Нижанківський. Це людина порядна й енергійна. Я зателефоную йому і запитаю, чи не зміг би він влаш-

<sup>100</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 219.

тувати Вас в Інституті. Певний, що він зробить все, щоб піти назустріч моєму проханню»<sup>101</sup>. Мирослав Антонович у своїх спогадах згадує: «Коли я точно в означений час з тремтінням у серці прийшов до Музичного інституту ім. М. Лисенка, в коридорі були Нестор Нижанківський, директор Інституту композитор Василь Барвінський та ще декілька професорів, немов би хотіли всі побачити, що це за таке чудо та диво, в справі якого професор університету, „інтернаціональна величина” А. Хибінський звертається до української інституції»<sup>102</sup>. Так він був прийнятий до Музичного інституту ім. Миколи Лисенка, де вивчав теоретичні предмети й гру на фортеп'яно у Нестора Нижанківського.

Для праці в Музикологічному закладі А. Хибінський створив всі необхідні умови: обладнане приміщення, чітко налагоджена ступенева система навчання, що передбачала лекційний виклад матеріалу та практичні форми роботи, бібліотека, зібрана коштом і зусиллями професора, яка налічувала більше двох тисяч одиниць наукової літератури. Для палеографічних вправ, окрім фотокопій невменних і мензуральних рукописів, студенти використовували оригінальні рукописи, які А. Хибінський спеціально виписував з бібліотек Кракова та Гданська, фрагменти нотних рукописів XI–XV ст., котрі були його власністю. Особливого значення в навчальному процесі надавалося самостійній роботі студентів з опрацювання музикологічної літератури іноземними мовами та практичним заняттям з музичної палеографії, гармонії, поліфонії, аналізу музичних форм. Навчальна система передбачала студентам можливість відвідувати лекції з різних дисциплін за їхнім бажанням та обов'язково оволодівати, окрім музикології, іншим суміжним гуманітарним фахом – історією, філологією, філософією, чи історією мистецтв. Тому Мирослав Антонович відвідує лекції з історії мистецтва у професорів Владислава Подляхи та Кароліни Лянцкоронської, а також заняття з психології й антропології.

Антонович згадував приємні хвилини для студентів професора, коли вони збиралися в інституті поза уроками і проф. Хибінський разом з студенткою-п'яністкою грали в чотири руки невідомі твори. Іноді група студентів приходила на запрошення професора до нього додому, де слухали грамофонні платівки із сучасною та

<sup>101</sup> Там само. С. 222.

<sup>102</sup> Булка Ю. Нестор Нижанківський – Життя і творчість. С. 55.

класичною музикою, а дружина професора, пані Марія Хибінська, пригощала їх чаєм «і до чаю». Треба сказати, що Марія Хибінська була знаною маляркою, авторкою портретних мініатюр, пейзажів і книжкових ілюстрацій, учасницею багатьох мистецьких виставок, і львівський період її життя став для неї найпродуктивнішим у творчому плані. «Створювалася приємна тепла, родинна атмосфера, а Хибінський дотепно жартував, – згадував Антонович. – У такі хвилини зникала офіційність і лишалася тепла людяність. Найвиразніше вона виявилася тоді, коли Хибінський в черговий раз приймав нас у себе і з якихось причин не вклав своїх штучних зубів. Він шепотів до нас, як старенький добрий дідусь»<sup>103</sup>.

У характеристиці, котру подав Хибінський до деканату гуманітарного факультету Львівського університету у справі звільнення від оплати за навчання Антоновича Мирослава, йдеться: «Налезить до найстаранніших студентів музикології, що працює систематично і наполегливо, незважаючи на дуже важкі фінансові умови»<sup>104</sup>. В іншій характеристиці, поданій 14 грудня 1938 року, він пише: «П. Антонович, людина надзвичайно спокійна, врівноважена, працююча і зразково вихована, здає всі колоквиуми та екзамени систематично, завжди з добрим або дуже добрим результатом, працює в семінарах завжди підготований. Є найкращим товаришем серед моїх студентів, не займаючись справами, котрі могли б порушувати заняття»<sup>105</sup>. Завдяки старанням професора, М. Антонович і ще один здібний студент-українець Ярослав Мариневич навчалися безоплатно. У листі Хибінський до своєї української студентки Ярослави Колодій, в майбутньому прекрасного українста-бібліографа, згадує їх обох як дуже працюючих і порядних студентів, якими в майбутньому буде гордитися.

Щоб отримати ступінь магістра філософії, треба було протягом навчання опанувати ряд дисциплін, а саме: систематику музикології, акустику, фізіологію і психологію музичну, історію музичних інструментів, теорію й історію гармонії та контрапункту, теорію й історію музичних форм, загальну історію музики, музичну етнологію, музичну палеографію, методика досліджень історії музики, основи

<sup>103</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 222.

<sup>104</sup> Особова справа Антоновича Мирослава. *Державний архів Львівської області (ДАЛО)*. Ф. 26. Оп. 2. Спр. 33. Арк. 6. (Переклад з польської).

<sup>105</sup> Там само. Арк. 9.

філософії та допоміжний предмет (побічний). Закінчивши, як мінімум, 11 триместрів, склавши екзамени і написавши магістерську працю, можна було отримати ступінь магістра. У червні 1939 року відбулася остання екзаменаційна сесія з музикології у Львівському університеті, участь в якій брали шість студентів різних років навчання, серед яких М. Антонович. Усі предмети він склав з оцінкою «дуже добре». Для магістерської праці А. Хибінський за бажанням Антоновича вибрав тему з української музики – про пісенну творчість українських композиторів – та видав своєму учневі наукову посвідку, щоб уможливити доступ до різних джерел<sup>106</sup>. Доступ до українських бібліотек, як публічних, так і приватних, мала полегшити рекомендація когось з відомих українських музикантів, і її написав В. Барвінський. Він пише: «П. Мирослава Антоновича знаю як людину під музичним оглядом всебічно одарену, людину о виїмкових прикметах характеру, високоідейну, дуже працьовиту та певну, що попри великі можливості зробити співочу кар'єру працює інтенсивно на так ще мало зораній ділянці української музикології»<sup>107</sup>.

Так Антонович розпочав збір матеріалу до магістерської роботи, просиджував цілими днями в бібліотеці, розшукуючи згадки в періодиці про українську музику. Він пригадує із вдячністю безкорисливу допомогу С. Людкевича: «Аркуш за аркушем перегортали й переглядали ми з С. Людкевичем усі рукописні й друковані твори українських композиторів, що знаходилися в музичній бібліотеці музичного інституту [...] його зауваження були для мене цінним джерелом інформації про українське музичне минуле та й про сучасних музик»<sup>108</sup>. На жаль, магістерську працю Антонович не закінчив, і всі матеріали, разом з бібліографією, укладеною за українськими часописами «за останніх 100 літ», пропали в часі війни.

Серед студентів українського походження, які навчалися на кафедрі музикології Львівського університету, зокрема треба згадати Юзефа Хомінського, на якого Хибінський покладав великі сподівання і про якого писав: «Боюся, що найкращим з моїх істориків буде не поляк, а русин, магістер Хомінський, який написав чудову працю про імітаційну техніку XIII і XVI століть, що перевершує

<sup>106</sup> Антонович М. Спогади про Адольфа Хибінського та Львівський університет. *Musica humana*. Ч. 1. С. 65.

<sup>107</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 237.

<sup>108</sup> Там само. С. 258.

результати всіх попередніх досліджень на цю тему»<sup>109</sup>. Юзеф (Осип) Хомінський походив зі змішаної українсько-польської родини, вчився як у польській інституції (музикологія у Львівському університеті), так і в українській (Вищому музичному інституті ім. Лисенка), і як музикознавець успішно працював в обох середовищах. У 30-х роках Василь Барвінський, пишучи про сучасну українську музику в газеті «Lwowskie Wiadomości Muzyczne i Literackie», називає серед перших музикознавців Василя Витвицького, Бориса Кудрика, Якова Козарука й Осипа Хомінського. До слова, Витвицький, Козарук і Хомінський товаришували, часто збиралися разом для прослуховування нових творів, які komponував також і Хомінський. Так, у Відділі рукописів Наукової бібліотеки ім. В. Стефаника зберігається автограф хорového твору Ю. Хомінського «Інтродукція і Рондо на тему лемківських пісень».

Василь Витвицький згадує про працю Хомінського над музикою до «Послання» Т. Шевченка, а також про спробу написати оперу, героєм якої мав бути князь Ярослав Осмомисл. «Плян написання цього твору так захопив Хомінського, – згадує Витвицький, – що він виготовив повністю увертюру до опери ще заки було написане лібрето до неї»<sup>110</sup>. Лібрето мав написати Євген Маланюк (обоє на той час проживали у Варшаві), і згодом, публікуючи його ескіз, поет вказав у примітці: «Тому що увертюра у фортепіановім виконанні автора й сама особистість Хомінського зробили на мене велике враження, я, по довším ваганні і ще довším студіюванні історичних матеріалів, взявся сам за перед тим зовсім незнайоме мені діло»<sup>111</sup>. Хомінський був «одержимий» задумом і запалював своєю одержимістю поета, цим проектом зацікавився навіть Львівський оперний театр, але події Другої світової війни поклали край всім планам.

Треба також згадати, що Ю. Хомінський був обраний заступником секретаря Музикознавчої комісії НТШ, став автором підручника «Курс для диригентів аматорських хорів». Згодом, після переїзду до Польщі наприкінці 30-х розгорнеться музикознавча діяльність Хомінського, будуть написані його фундаментальні монографії та підручники, і Хомінський займе важливе місце в історії польської музикології. Однак слушно стверджує М. Пекарський,

<sup>109</sup> Sieradz Małgorzata. Lwowscy uczniowie Adolfa Chybińskiego jako autorzy czasopism muzycznych (do roku 1939). *Muzyka*. 2012/4 (227). S. 91.

<sup>110</sup> Витвицький В. Музичний Львів. С. 58.

<sup>111</sup> Там само.

що хоч Хомінський насамперед вписався в історію польської науки, має важливе значення і для української науки «завдяки нетривалій, але активній діяльності на ниві української музичної культури, яка припадає на міжвоєнний період. Завдяки цьому Осип Хомінський до сьогодні залишається прекрасним прикладом музикознавчих польсько-українських контактів»<sup>112</sup>. Цікаво, що Ю. Хомінський був університетським приятелем Андрія Антоновича і випозичив свої музикознавчі книжки для підготовки до вступу в університет його брата Мирослава.

Атмосфера порозуміння і толерантності, яку підтримував серед своїх вихованців Хибінський, зберігалася поміж них і після закінчення навчання, коли війна розкидала їх по різних країнах. В архіві Антоновича зберігся лист від студентки-п'яністки Ірени Барбаг-Дрекслер, у майбутньому дружини польського музиколога Северина Барбага, яка після війни успішно захистила докторат і була професором Віденської музичної академії. Під час війни пропало її свідоцтво про освіту, і вона звернулася до Антоновича як до «колишнього колеги з часу студій» з проханням засвідчити її навчання у Львівському університеті в А. Хибінського. У своєму дуже сердечному листі вона пише: «Дуже тішуся і поздоровляю Пана від цілого серця з його досягненнями і успіхом. Видається мені, що тільки Пан і я з нашої групи студентів проф. Хибінського зберегли нашу професію і працюємо в ній поза межами нашої колишньої батьківщини»<sup>113</sup>.

Духовний простір, який зумів витворити проф. Хибінський, сповнений праці, посвяти, наукового пошуку і взаємної поваги, його учні дуже цінували. Усі вони завжди підкреслювали свою приналежність до львівської школи Хибінського і схиляли голови перед авторитетом свого вчителя. «Особистий авторитет, на якому вченому повинно особливо залежати, виникає тільки і виключно з великого фахового знання цієї людини, його наукової чесності та вміння збагачувати і поширювати науку»<sup>114</sup>, не менш важливе значення у цій дефініції має моральна й інтелектуальна складові.

<sup>112</sup> Пекарський М. Діяльність Осипа Хомінського в музикознавчих польсько-українських контактах (до 1939 року) *Українська музика*: науковий часопис. 2014. Ч. 1 (11). С. 109.

<sup>113</sup> Барбаг І. Лист до М. Антоновича від 13 серпня 1965, Відень // *Архів М. Антоновича*: [Листування]. Арк. 1. Автограф. (Переклад з польської).

<sup>114</sup> Sztumski J. Autorytet i prestiż uczonego. *Autorytet w nauce*. S. 38.



Проф. Хибінський дбав, щоб львівські музикологи були найкращими спеціалістами у своїй професії: «Ми мусимо докласти всіх сил, щоб Львів незмірно височів над іншими містами в пункті нашої науки, і то височів не лише в нашому переконанні (вже правдивім), але також і інших, навіть наших (*sit venia verbo*) суперників»<sup>115</sup>. Після війни професор у листі до М. Антоновича напише про успіхи своїх учнів у Польщі: «Як бачите, моя праця у Львові не пропала на марне. Львів окупує музикологію в наших університетах»<sup>116</sup>.

Однак із приходом радянської влади, наприкінці 1939 року Заклад музикології припинив своє існування, а весь педагогічний персонал було переведено у новостворену Львівську державну консерваторію. Адольф Хибінський був обраний професором Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка та завідувачем кафедри історії музики. Однак з часом через ряд причин, в тому числі й недовіру як результат багатолітніх міжнаціональних протистоянь, професор Хибінський покинув Львів у березні 1944 року.

Після Другої світової війни, емігрувавши до Голландії, Антонович відновив листування з професором, котрий на той час очолив музикологію в Познанському університеті, і воно тривало 13 років, аж до смерті А. Хибінського в 1952-му. «Часто маю хвилини, коли хотів би Вас всіх бачити у себе. То моя схильність до сентиментів. [...] Для кожного з моїх, для всіх Вас мій дім є відкритим», – писав Хибінський до Антоновича, зворушливо підписуючись «*pajzyczliwszy*», «*pajoddańszy*» «*pański A. Ch.*». А Мирослав Антонович неодноразово підкреслював, що завдяки музикологічній освіті класичного зразка, яку він здобув у Львівському університеті, стали можливими його подальші досягнення на науковому полі. Зауважимо, що музикологію в голландських університетах заклали вихованці німецької школи А. Смаерс (учень Г. Адлера, Відень) в Утрехті, К. Ф. Бернет-Кемперс (А. Зандбергера, Мюнхен) в Амстердамі та ін. (до слова, Адольф Хибінський теж був вихованцем Зандбергера і здобув докторат в Мюнхені). Непересічна особистість Хибінського, його надзвичайна працьовитість і обов'язковість безсумнівно мала великий вплив на його учня: «Дякую за неоціненний приклад сили духу і титанічної працьовитості, приклад, який мене підтримував

<sup>115</sup> Див.: Piekarski M. *Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwoie 1912–1944*. S. 219.

<sup>116</sup> Листи А. Хибінського до М. Антоновича. Лист № 4 від 21 березня 1949 року. *Musica humana*. Ч. 1. С. 78. (Переклад з польської).



на душі в найкритичніші хвилини мого життя і заохочував мене до подальшої праці і витримки»<sup>117</sup>. У листах професора знаходить Антонович так необхідну йому на чужині моральну підтримку, співчуття, готовність допомогти: «Не знаю, як висловити свою радість і вдячність за те, що я мав змогу бути студентом Пана Професора, і здобути не лише музикологічну освіту, але і запал, витримку і любов до праці, які єдині допомогли мені пережити насправду страшні хвилини мого життя». Пан професор йому відповідав:

Drogi i Kochany Panie Mirosławie, Kochany Panie Kolego, ніколи не переставав вважати Пана за близьку мені людину. З тої нагоди нехай Пана абсолютно не бентежить те, що часом Пан напише щось по-польськи не зовсім правильно. Кожен лист читаю з тим самим зворушенням, як і перший лист від Пана, який отримав після війни, бо нераз думав про те, що з Паном відбувається [...] Хотів би, щоб ми листувалися між собою кожен на своїй мові, так як листуюся з музикологами чеськими і словацькими [...] завжди Пан пише від серця, так як я люблю, тому кожен лист Пана є для мене приємним<sup>118</sup>.

Водночас зі вступом до університету Антонович розпочинає навчання у Вищому музичному інституті ім. Лисенка. Стипендію на його навчання надавало співоче товариство *Львівський Боян*, яке в такий спосіб готувало своїх солістів та надавало можливість кращим співакам здобути музичну освіту. Інтенсивна концертна діяльність, багатолітня популяризація української народної та професійної музичної творчості, а також класичної музики під багату талановитих диригентів зробило *Боян* «своєрідною Галицькою філармонією»<sup>119</sup>. М. Ферендович, досліджуючи виконавський репертуар львівських співочих товариств, зокрема *Бояна*, відзначає широкую репертуарну палітру хору, що став осердям концертного життя міста<sup>120</sup>. *Львівський Боян* був тісно пов'язаний з С. Людкевичем – композитором та диригентом, був першовиконавцем кантати-симфонії

<sup>117</sup> Листи Мирослава Антоновича до Адольфа Хибінського. Лист № 8 від 18 квітня 1949 року. *Musica humana* / Упор. Уляна Граб. Львів, 2010. Ч. 3. С. 34. (Переклад з польської).

<sup>118</sup> Листи А. Хибінського до М. Антоновича. Лист № 5 від 20 квітня 1949 року. *Musica humana*. Ч. 1. С. 80.

<sup>119</sup> Ханик Л. Історія хорового товариства *Боян*. Львів, 1999. С. 113–114.

<sup>120</sup> Ферендович М. Проблеми репертуару українських співочих товариств Львова періоду 1900–1939 років. URL: [http://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna\\_Kolessiv\\_Ferendovych\\_M\\_Problema\\_repertuaru\\_2013.pdf](http://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna_Kolessiv_Ferendovych_M_Problema_repertuaru_2013.pdf) (дата звернення 8.05.2018).

«Кавказ», у його виконанні постійно були присутні хорові твори Людкевича, які часто виконувалися під керуванням самого композитора. У 1939 році *Боян* урочисто відзначав 125-ліття від дня народження Т. Шевченка. Виконувалася, зокрема, перша частина «Кавказу» Людкевича, якою диригував сам композитор, і це був, можливо, останній виступ його як диригента<sup>121</sup>. «Я, учень солоспіву й стипендіат львівського *Бояна*, співав в хорі і з нетерпінням чекав приходу С. Людкевича, щоб побачити, як він буде диригувати своїм твором», – згадував Антонович, який зберіг багато гарних спогадів про композитора. Уже будучи в еміграції, Антонович збирав матеріали про Людкевича, і в 1972 році у журналі «Музичні вісті» публікує статтю «Каменярі – симфонічна поема Станіслава Людкевича»<sup>122</sup>, а 1980 року в Римі з'явилася друком його праця, присвячена постаті композитора<sup>123</sup>. А до того оприлюднювати свої спогади Антонович не наважувався: «Не знаю, чи тепер варто б писати про нього ту в еміграції – чи це не могло б йому в чому пошкодити – хоча його й дуже “уважають”, – писав він Маценкові, – але страшенно радий, що Ви маєте матеріали про нього»<sup>124</sup>.

Тепло і з гумором пригадує Антонович різні моменти, пов'язані з Людкевичем, – його лекції: «Слухав я його викладів про українську народну пісню – і ту покладу крапку. Він був великим знавцем її – хоч і негоден був систематично викласти свого велетенського знання – і велику любов до української пісні – його виклади були багаті! – не минав і народного многоголосся – як це почасти робив Ф. Колесса»<sup>125</sup>; спів у хорі під орудою Людкевича: «Співав я у “Бояні” під його провідом – частину його могутнього “Кавказ”-у – (і найбільш складною штукаю для басів було не так виспівати досить складну партію – як не датися збити його диригуванням! – виконуючи “Фугу” Людкевич дуже часто показував басам вступати у невластивому місці)»; про те, як намовляв його досліджувати українські народні пісні у творчос-

<sup>121</sup> Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів, 2005. Т. 1: (1879–1939). С. 392.

<sup>122</sup> Антонович М. Каменярі – симфонічна поема Станіслава Людкевича. *Музичні вісті*. Рік X–XI. Грудень–березень 1972. Ч. 4–5 (39–40). С. 13–19.

<sup>123</sup> Антонович М. Станіслав Людкевич – композитор, музиколог. *Дзвони*. Рим, 1980. Ч. 115. С. 1–68.

<sup>124</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 26 листопада 1953 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Т. 2. Арк. 1. Автограф.

<sup>125</sup> Там само.

ті Петра Чайковського і пропонував свою допомогу. Оцінка постаті Людкевича в контексті історичних традицій, музичного смаку і культурних тенденцій заслуговує на розлогу цитату:

Розв'язати «проблему» Людкевича – значить розв'язати проблему цілого новішого муз[ичного] життя в Галичині – і то так у площині психологічній як і мистецькій. Він стояв у центрі муз[ичного] життя – а разом між ним – і всіми, здається, без виїмку – галицькими «професійними» музикантами, – був більш або менш видний розрив – і то не тільки по лінії – індивідуальних (егоїстичних) амбіцій...

Він стояв у більш або менш прямому відношенні до всіх тенденцій галицько-українського музичного життя – до нього «прилягав» старогалицький дилетантизм і аматорщина – зі всіми його негативними виявами, але із всією «поезією» – й вартостями старогалицького «приходства». Він був «професіоналіст» зах[ідно] європейського типу – хоч і духово не належав до неофіційної неформальної групи професіоналістів з-під стягу групи «Культу взаємної адорації» – як хтось злобно – хоч досить влучно схарактеризував дещо молодшу групу галицьких музик.

Він етнограф – хоча й не пішов всеціло за течією етнографізму і ще, оскільки собі пригадую, – у Лексиконі Айнштайна чи Ріман-Айнштайн застерігався, що він «національний», але не націоналістичний композитор – (ці його статті це також «*Kapitel für sich*»). Навіть «Котківщина» стояла у якомусь дивному відношенні до нього – а Котко раз сказав мені – що Людкевич – це одинокий галицький композитор – «якого можна співати – “понімаєтели”». Він композитор і музиколог – «редагував» твори О. Нижанківського і Воробкевича – щоб були більше «до людей» – оркестрував «Запорожця» – а навіть – оскільки добре собі пригадую, підмінив гармонізацію квартету із «Нюктюрну» Лисенка.

Робив це – хоч і сердився на цю роботу – мовляв, він має «також іншу роботу»<sup>126</sup>.

До слова, у червні 1979 Антонович запрошений на літні виклади в УКУ (Рим), на які подає дві теми – «Кієво-печерські співи» та «Людкевич і західно-українська музика», щоб у такий спосіб відзначити 100-ліття композитора

Широкий закрій думки, об'єктивно-зичливе наставлення, уміння схопити найприкметніші ознаки досліджуваного явища у загальнокультурному контексті відзначають спостереження Антоновича

<sup>126</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 9 грудня 1953 року // *Там само*. Арк. 1–2. Автограф.

і стають надалі характерними рисами його наукової діяльності («для правдивого дослідника його наукова творчість є виразом його особистості (*ekspresję osobowości*)»)<sup>127</sup>. Цей автограф листа Антоновича промовистий і з огляду на свої текстологічні особливості, зокрема пунктуацію. Велика кількість тире, які ніби підкреслюють політ думки, вільний і захопливий виклад спогадів і спостережень, що потребує безупинного руху – це ознака тих його листів, які присвячені особливо значущим для Антоновича особам чи темам. І Людкевич був однією з них.

Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка Антонович завжди загадував з піететом і ноткою сентименту: «Там [...] працювали найвидатніші, сповнені патріотизму й мистецького горіння українські музиканти, які жили тоді у Львові»<sup>128</sup>. Гру на фортеп'яно він освоює у Нестора Нижанківського, але основним предметом був вокал – Антонович навчається співу в Одарки Бандрівської, племінниці й учениці всесвітньо славетної співачки Соломії Крушельницької. Відома камерна співачка, яка володіла чудовим драматичним сопрано, була вихованкою Зоф'ї Козловської – відомого педагога співу, учениці італійської співачки Фаусти Креспі. Зоф'я Козловська, Чеслав Заремба, Роман Любінецький, Адам Дідур – першокласні співаки-виконавці, сформували у своїй педагогічній праці львівську вокальну школу, вихованцями якої стало багато видатних польських і українських співаків. Назвемо хоча б Володимира Качмара, Марію Сабат-Свірську, Михайла Голинського, Зенона Дольницького, Нестора Горницького, Лева Рейнаровича, Іру Маланюк, Євгенію Зарицьку, Теодора Терен-Юськіва та ін., більшість з яких були добрими приятелями Антоновича. Методологічно львівська вокальна школа опиралася на педагогічні засади італійської школи співу, на «емпірично-інтуїтивний» метод, що передбачав не теоретичні пояснення, а демонстрацію через власний голос педагога правильного, а потім «неправильного» співу. Професійна зрілість учнів-вокалістів оцінювалася за вмінням правильно утворювати звук, його барвою та красою, тембром, музикальністю і високою виконавською культурою<sup>129</sup>.

<sup>127</sup> Baszkiewicz J. Autorytet naukowy a krytyka naukowa. *Autorytet w nauce*. S. 70.

<sup>128</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 239.

<sup>129</sup> Żyszkowycz M. Zasady metodyki nauki śpiewu w lwowskiej szkole wokalne w pierwszym czterdziestolecu XX wieku. *Musica Galiciana*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010. T. XII. S. 201.

Заняття відбувалися в О. Бандрівської вдома, навпроти парку Єзуїтів (тепер парк ім. Івана Франка), там часто зустрічалися її учні: М. Антонович, Анна Романовська, тенор Олесь Ройко, тенор Михайло Мороз (згодом відомий український маляр, учень О. Новаківського), драматичне сопрано Стефанія Крацило, тенор Любомир Мацюк. Останній згадував, як в домі своєї учительки вони («найкращі учні Бандрівської», серед яких був і Антонович) зустрілися з тіткою Бандрівської, славетною Соломією Крушельницькою: «Розмова наша була поучаюча та заохочуюча пізнати таємниці співу, цебто постановки голосу, техніки віддиху, доброї емісії та розуміння співаного»<sup>130</sup>. У Музичному інституті Антонович зустрічався і товаришував зі студентами-вокалістами Мирославом Старицьким, Іваном Задорожним, Михайлом Морозом, Левком Рейнаровичем, Теодором Юськівим.

У 1975 році газета «Гомін України», що виходила в Торонто, опублікувала спогад колишнього учня Бандрівської Петра Бубели, який навчався разом з Антоновичем. У ньому автор згадує про постановку третьої дії «Аїди» Верді на річному екзамені 1938 року, у якій з успіхом виступили учні О. Бандрівської, і, зокрема, пише: «Мушу додати, що М. Антонович обдарований від природи великими музичними здібностями. Він має абсолютний слух, яким дуже мало музиків може похвалитись [...] Також М. Антонович мав тоді чудової краси й сили баритон, брав високе сі-бемоль. Нас, виконавців, по закінченні вітали і gratулювали нам багато визначних українців міста Львова, бажаючи успіхів на майбутнє»<sup>131</sup>. Через рік, у травні 1939 року ця ж опера була поставлена у Львівській опері за участі режисера Олександра Улуханова й Адама Солтиса силами чотирьох найкращих учнів А. Дідура, серед яких Іра Маланюк виконувала партію Амнеріс, а Т. Юськів – Амонасро. Це був сценічний дебют Іри Маланюк, «всі, хто дотепер тільки кавав головою, нарешті визнали мій талант, особливо батьки, – напише в автобіографії І. Маланюк. – Вони зрозуміли, що я таки буду співачкою і вони вже ніяк не зможуть цьому перешкодити»<sup>132</sup>.

<sup>130</sup> Мацюк Любо. В полоні пісні. Спогади. URL: [http://chtyvo.org.ua/authors/Matsiuk\\_Liubo/V\\_poloni\\_pisni\\_Spomynu/](http://chtyvo.org.ua/authors/Matsiuk_Liubo/V_poloni_pisni_Spomynu/) (дата звернення 15.6.2017).

<sup>131</sup> Бубела Р. Фрагменти української опери у Львові. *Гомін України*. 20 грудня 1975. С. 10, 12.

<sup>132</sup> Маланюк Іра. Голос серця. Автобіографія співачки. Львів: Видавництво «Collegium musicum» Львівського товариства Ріхарда Вагнера, 2001. С. 32.

У тому ж році СУПром організував конкурс молодих виконавців-співаків. Участь у конкурсі брали 12 вокалістів, серед яких Мирослав Антонович, Лев Рейнарович, Мирослав Старицький, Теодор Юськів, Оксана Николишин, Любомир Мацюк та ін. Треба було заспівати одну арію та дві пісні, акомпонував Роман Савицький. Перше місце в конкурсі здобув Т. Юськів, учень Адама Дідура, другу нагороду вибороли двоє учнів, серед яких – М. Антонович. Уже після війни, 1956 року, у листі до Антоновича його товариш, відомий український співак М. Скала-Старицький, почувши його спів після довгої перерви, напише: «Своїм “Вірую” в церкві Ти мене застрілив. [...] Я вважаю, що голос в Тебе такий же, як і був. Свіжий, здоровий, добре поставлений і, що найважливіше, не має того малого тремола, яке характеризувало тебе колись. Я сказав би, що голосово Ти стоїш знаменито. Голос шляхотніший, певніший і мужніший як колись»<sup>133</sup>.

Цей період надзвичайно важливий для опанування засад класичного вокалу, що згодом стане запорукою його успішних виступів на європейських сценах – Лінца та Лодзі. Молоді на той час співаки, що згодом стануть окрасою європейських театрів: Мирослав Скала-Старицький, Лев Рейнарович, Євгенія Ласовська, які навчалися і співали разом з Антоновичем у хорі «Студію», зорганізованим М. Колесою, радіоконцертах і вокальному ансамблі Євгена Козака, – будуть серед його приятелів багато років після війни.

Після завершення сольної кар'єри Антонович буде впроваджувати у свою працю з хором набуту під час навчання методика роботи з голосом. Це, насамперед, пріоритет індивідуального підходу в навчанні співу, розвиток не так вокальних переваг, як робота над недоліками: Антонович багато працював над постановкою голосів своїх хористів, присвячуючи кілька годин щоденно індивідуальним заняттям, складав для кожного співака індивідуальну програму розвитку голосу, навіть планував написати книжку про техніку співу, в тому числі й хорового.

На початку 30-х років повертається зі студій у Празі Микола Колесса, який отримує запрошення від управи *Бояна* диригувати хором. Упродовж 1931–33 років він наполегливо удосконалює виконавську майстерність хору, однак високі вимоги молодого дири-

<sup>133</sup> Скала-Старицький М. Лист до М. Антоновича від 1 грудня 1956 р., Страсбург // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Автограф.

гента (щодо хорової дисципліни також), викликали нерозуміння і протести в аматорському хорі. Про це згадує хорова диригентка Ольга Соневицька, мама композитора Ігора Соневицького, колишня учасниця *Бояна*, а пізніше хору «Студіо»:

До того часу побутувала в нас архаїчна метода ведення хору при допомозі так званих «гальтерів», тобто вибраних одиниць, що знали добре партію, за якими підтягали інші, якщо не стояли зовсім пасивно для прикраси хору. Тому й не було змоги звертати увагу на інтерпретацію [...] М. Колесса взявся вести хор по-фаховому: не повинно бути більше «гальтерів», кожний співак мусить добре знати свою партію. Диригент звертав увагу на віддих, дикцію, барву голосів та їх вирівнання<sup>134</sup>.

А коли Колесса запровадив правило розпочинати репетицію розспівуванням гам і акордів, управа хору звільнила молодого диригента від його обов'язків «за його незрозумілий і невчасний запал».

Тому наприкінці 1937 року, за короткий час, на основі небагатьох зацікавлених у наполегливій праці хористів *Бояна* та студентів-вокалістів Вищого музичного інституту М. Колесса зорганізував професійний хор «Студіо» у формі кооперативу, у який зголосилося біля 20 співаків. Формально хор було створено для виконання українського репертуару на радіостудії, звідси походить і назва «Студіо-хор»<sup>135</sup>. «Маленька кімнатка в Музичнім Інституті ім. Миколи Лисенка, направо від головного входу, щотижня збирала коло двадцять добірних співаків, – згадує хорова диригентка Ольга Соневицька, колишня учасниця хору. – Так заснувався перший український хор на професійній базі під керуванням Миколи Колесси»<sup>136</sup>. Наймолодшим членом «Студіо» був Мирослав Антонович. Пише О. Соневицька:

Він тоді дуже ще молода людина з чудовим оксамитним голосом і вчився сольоспіву в Музичному Інституті. Сам – скромний, незвичайно культурний, із завжди усміхненим обличчям, стрункий, з буйною чуприною [...] Часом, як спізнився кілька мінут на співанку, вертаючись з університету, де студіював музикологію, чи засидівшись в бібліотеці, ставав збентежений, коли побачив нас вже на місцях. Але його усміхнені очі і обличчя роззброювали

<sup>134</sup> Соневицька О. Мої зустрічі з мистцем. *Америка*. 6 листопада 1999. С. 18.

<sup>135</sup> Колесса М. Сто років молодості. Спогади. Львів, 2014. С. 170–171.

<sup>136</sup> Соневицька О. Вітаємо д-ра Мирослава Антоновича. *Свобода*. 21 жовтня 1975. Ч. 197. С. 3.



навіть самого диригента. Ми звичайно не починали співанок, чекаючи на нього<sup>137</sup>.

Зважаючи на активну діяльність М. Колесси у СУПромі й успішні виступи його хору, на одному із засідань товариства на початку 1938 року В. Витвицький навіть вніс пропозицію перейменувати «Студіо-хор» на хор СУПрому, а також була виділена одноразова фінансова допомога у сумі 10 зл. на найнеобхідніші потреби хору<sup>138</sup>. У репертуарі були твори сучасників, які популяризував «Студіо-хор», зокрема Василя Барвінського: 1939 року вперше у Львові хор виконав його кантату «Наша дума, наша пісня», а також твори Леонтовича, Стеценка, «НоктюРН» Лисенка, «Вечорниці» Ніщинського, де Михайло Мороз з великим успіхом виконував соло тенора. Війна перервала діяльність цього багатообіцяючого колективу, багато його учасників опинилися в еміграції, серед них Мирослав Скала-Старицький, близький товариш Антоновича, Михайло Мороз, Левко Рейнарович. В архіві Антоновича збереглися чернетки його монографії, присвяченої постаті М. Скала-Старицького, написаної на основі їх великого і дуже цікавого листування.

Початок Другої світової війни М. Антонович зустрів на вакаціях у селі Бурканові, у брата Євгена. Тривогу і непевність принесли перші дні приходу радянських військ – «ніхто не знав, що робити, чого сподіватися», і Антонович повертається до Львова. Історик В. Расевич пише:

Перший український режим намагався всілякими засобами продемонструвати «українськість» зайнятих територій: українізовано освіту, в тому числі вищу, змінено вивіски тощо. Але не треба забувати, що все це було радянізацією Львова і що перші репресивні заходи були спрямовані проти польської аристократії та єврейських промисловців, а наступними на черзі були українські активісти<sup>139</sup>.

Радянська українізація Львова, «східноєвропеїзація міста» (за Я. Грицаком) відбувалася не просто.

Львів суперечив Москві задовго до цього сейсмічного зсуву в суспільних діях. Це відбувалося на межі розламу конкуруючих проєктів націотворення та імперського панування. Його мешканці читали поль-

<sup>137</sup> Соневіцька О. Вітаємо д-ра Мирослава Антоновича. С. 3.

<sup>138</sup> Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові. С. 125.

<sup>139</sup> Расевич В. *Leopolis multiplex. Leopolis multiplex*. С. 50.



ські газети та журнали, налаштовували польські радіо- та телевізійні станції, більш ліберальні, ніж у їхніх радянських колег. Місто Ренесансу і модерної архітектури, вузькі звивисті вулиці, культурні та інтелектуальні традиції пов'язували львів'ян з Прагою, Варшавою, Парижем або Флоренцією значно більше, ніж з Москвою або Києвом<sup>140</sup>,

– зазначає американський історик Вільям Ріш.

Справді, одразу відбувся відчутний підйом музично-концертного життя: до Львова прибували численні виконавці-солісти, колективи, композитори, найвідоміші представники музичного світу з усіх республік Радянського Союзу. «Українізувалося» й активізувалося музичне життя міста – запрацювала філармонія, радіокомітет тощо. У жовтні 1939 року на базі *Львівського Бояна* була організована професійна хорова капела «Трембіта», яка в першому ж сезоні дала 27 концертів (!), а в лютому 1940 року вперше львівські музиканти відвідали з гастролями Київ. «Нові політично-суспільні умови були кардинально відмінні, і цей бурхливий розвиток музичного життя мав, очевидно, на меті інші цілі, – слушно пише З. Штундер. – Він повинен був тільки приховати головну мету нової влади»<sup>141</sup>.

Такі ж почуття відображені у спогадах польської професорки Львівського університету Кароліни Лянцкоронської:

Університет працює, все виглядає значно оптимістичніше, ніж по іншу сторону, де німці. По радіо приходили відомості про масові розстріли, про арешти професорів Ягеллонського університету і вивіз їх до концтраків, про методичне нищення культурних осередків, бібліотек і архівів, тоді як совети давали можливість університетові працювати. Тимчасом виникали постійно і як би непомітно щоразу нові кафедри для нового фаху, для дарвінізму, ленінізму, сталінізму і інші. Очолювали ті кафедри завжди прибулі з Києва [...] Тоді ж було зліквідовано ряд кафедр, одна за другою з певними інтервалами – кафедри правничі і гуманітарні<sup>142</sup>.

Прибулого у Львів Антоновича чекали великі зміни – згідно з Постановою № 1545 Ради народних комісарів УРСР від 19 грудня 1939 року організовувалася Львівська консерваторія шляхом

<sup>140</sup> Risch W. *The Ukrainian West: culture and the fate of empire in Soviet Lviv*. Harvard University Press, 2011. P. 1. (Переклад з англійської).

<sup>141</sup> Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 2: (1939–1979). Львів, 2009. С. 11.

<sup>142</sup> Lanckorońska Karolina. *Wspomnienia wojenne 22.IX.1939 – 5.IV.1945*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2001. URL: <http://www.lwow.home.pl/karolina.html> (дата звернення 24.11.2018).

об'єднання кількох довоєнних закладів: Консерваторії Польського музичного товариства, Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, Консерваторії імені К. Шимановського та Закладу музикології Львівського університету, який у Постанові не згадується, хоча до консерваторії перейшов науковий персонал Закладу і було перенесено його дуже цінну бібліотеку. Приміщенням навчального закладу став колишній будинок консерваторії ГТМ-ПМТ по вул. Хорунцизни, 7 (тепер вул. Чайковського, 7).

Новостворена консерваторія одразу ж стала важливим осередком музичної культури Львова і Галичини, у якому зібралися найкращі наукові, педагогічні та виконавські сили. Директором Львівської державної консерваторії було призначено Василя Барвінського, шість факультетів консерваторії очолили відомі в музичному світі імена: п'яніст Роман Савицький, віолончеліст Петро Пшеничка, співачка Одарка Бандрівська, музиколог Зоф'я Лісса, композитор і диригент Адам Солтис. Кафедрами керували: проф. Леопольд Мінцер (фортеп'янна), проф. Марек Бауер (оркестрова), проф. Роман Любінецький (вокальна), проф. Станіслав Людкевич (теорії музики), проф. Юзеф Коффлер (композиції), проф. Адам Солтис (хорового диригування), проф. Адольф Хибінський (історії музики). Керівником кабінету історії музики і народної творчості став проф. Зиновій Лисько<sup>143</sup>.

Треба сказати, що Адольф Хибінський очолив кафедру історії музики великою мірою завдяки Мирославу Антоновичу, який виступив на його підтримку у статусі голови студентського профкому, спростував звинувачення на адресу Хибінського у шовінізмі та українофобії й оприлюднив невідомі факти про допомогу професора єврейським студентам під час погромів, сприяння українським студентам отримати стипендії та ін. Головою студентського профкому Антонович почувався не дуже певно: один брат – націоналіст-підпільник, другий – священик, третій – у німецькому полоні, але на прохання українських професорів і студентів, зокрема, В. Барвінського, погодився взяти на себе цей обов'язок. Аргументація була переконливою: «Теперішня ситуація – це, мовляв, явище тимчасове, більшовиків скоро не буде і тому найважливіше, щоб

<sup>143</sup> Див.: Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові. У двох томах. Львів: Сполом, 2003. Т. 2. Від Консерваторії до Академії (1939–2003). С. 41–42.

українці посіли провідні посади і намагалися зберегти “національну субстанцію”, національне майно й національні сили, бо це є найпершим завданням у цій ситуації»<sup>144</sup>.

Антоновичу доручили упорядкування та каталогізацію бібліотеки Львівської консерваторії, куди завезли масу нот і книжок з різних польських музичних закладів, а також повну бібліотеку Музикологічного закладу, яку вдалося розмістити в окремі кімнати. Антонович хотів її залишити окремою цілісною одиницею, однак вимоги були категоричні: все впорядкувати за новою системою, «так, щоб від капіталістичного минулого не лишилось і сліду», навіть шафи з книжками треба було попересувати, щоб не стояли, як за панської Польщі!

Коли завершилася організаційна робота, Антонович подав прохання навчатися на двох факультетах одночасно – музикологічному і вокальному. На це треба було отримати спеціальний дозвіл з Москви, але за сприяння Барвінського Антонович такий дозвіл отримав і навчався дуже добре: як відмінник з обох спеціальностей навіть отримував дві стипендії. Весь свій час Антонович присвячував студіям музикознавства і сольного співу. Окрім практичних занять з вокалу у Бандрівської, він відвідував теоретичний курс для вокалістів Любінецького, де обговорювали методики різних вокальних шкіл. Згадує Антонович Мар'яну Лисенко, доньку знаменитого композитора, яка працювала акомпаніатором і давала співакам дуже цінні поради, особливо при виконанні творів свого батька. Студенти-музикознавці слухали лекції С. Людкевича, З. Лиська, В. Витвицького, Б. Кудрика, З. Лісси, С. Лобачевської – словом, «цвіту» українського та польського галицького музикознавства, репрезентативного «грона» науковців, що сформувало образ довоєнної галицької музикології високого рівня. У їхніх працях представлені всі напрямки музикологічних досліджень: історичний, теоретичний, естетичний, ентографічний, психологічний тощо: «Львівська консерваторія перетворилася на важливий центр об'єднаної загальноєвропейської культури»<sup>145</sup>, – стверджував Антонович. Війна по-різному розпорядиться їхніми долями: польські музикологи покинуть Львів і започаткують або очолять музикологічні кафедри у Польщі, виводячи польську музикологію

<sup>144</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 278.

<sup>145</sup> Там само. С. 293.

на європейський рівень. Українські музикознавці або емігрують за кордон, як З. Лисько, В. Витвицький, А. Ольховський, а згодом і Антонович, і там, в міру можливостей, будуть розвивати музичну україністику, або будуть репресовані і загинуть у сибірських таборах, як Б. Кудрик.

Водночас із навчанням у Музичному інституті Антонович керував хором слухачів Малої духовної семінарії, за що безоплатно там харчувався, часом співав у церковному хорі Волоської (Успенської) церкви під диригуванням Романа Прокоповича-Орленка, надто коли треба було підсилити хор під час передачі по радіо Служби Божої (церковний хор під проводом відомого співака бас-баритона, у минулому соліста Віденської опери Прокоповича-Орленка у 30-х рр. виконав усі концерти Д. Бортнянського, які щонеділі транслювалися по радіо)<sup>146</sup>. Довший час Антонович працював у Святоюрських архівах, готуючи статистичні документи, і отримував непогану платню, а також розпочав працю у львівському радіокомітеті, тож матеріально давав собі раду.

Львівське радіо, що входило в об'єднану систему Польського радіо, вважалося найкращим серед усіх регіональних радіомовних станцій Польщі передовсім завдяки музичним передачам високої якості, у яких брали участь найкращі львівські музичні сили<sup>147</sup>. Якнайповніше була представлена польська музична культура, оскільки до 1935 року в ефірі радіо щороку з'являлося не більше 9 українських програм. Від 1936 року заопікувався радіопередачами української музики у Львові СУПром – збирав інформацію про підготовані твори, заохочував до виконання української музики, сприяв якнайшвидшому виходу передач в ефір. Особисті перемовини В. Барвінського з А. Солтисом, що виконував обов'язки музичного референта і був прихильником української музики на Львівському радіо, привели до запровадження щомісячних радіопрограм української інструментальної та вокальної музики тривалістю 15 хв. Зрозуміло, що найважливішим своїм завданням

<sup>146</sup> Німилович О. Співочо-диригентська діяльність Романа Прокоповича-Орленка (до 130-річчя від дня народження митця). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. № 1. С. 22.

<sup>147</sup> Дмитровський Є. Польські музичні радіопередачі зі Львова в 30-ті роки минулого століття. *Телевізійна та радіожурналістика*. Львів, 2013. Вип. 12. С. 93–97.

українські музиканти вбачали популяризацію української музики, яку виконували кращі співаки-вокалісти, інструменталісти, хорові колективи, у музичних передачах розважального характеру брали участь чоловічий вокальний квартет під керуванням Євгена Козака «Ревелерси» та жіночий вокальний ансамбль «Богема» під керуванням Володимира Балтаровича. З великих жанрів на Львівському радіо звучала радіопостановка опери Лисенка «Ноктюрн» і «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського, «Вечорниці» П. Ніщинського, «Українська рапсодія» В. Барвінського<sup>148</sup>, а також значна кількість творів європейських композиторів, класичних і сучасних. «Українські виконавці надзвичайно відповідально ставилися до участі в музичних передачах радіо, – підкреслює Ю. Булка. – Слід віддати належне тогочасній польській пресі, яка лаконічно, але, в основному, об'єктивно оцінювала їх працю, визнаючи їх обдарованість і високий мистецько-професійний рівень»<sup>149</sup>.

Із приходом радянських військ 1939 року Львівська радіостанція продовжила свою роботу. Її музичний відділ був найбільшим, у його штаті числився мішаний хор, малий симфонічний оркестр, джазовий оркестр, вокальний чоловічий квартет і декілька солістів, а також велика бібліотека грамофонних платівок<sup>150</sup>. Керівником музичного відділу було призначено Ісака Паїна, диригента з Києва, до складу музичної редакції входила Зоф'я Лісса, відомий польський музиколог, яка опікувалася програмами передач західноєвропейської та російської музики, Роман Савицький відповідав за презентацію зарубіжної та української фортеп'яної музики, Василь Витвицький організовував радіопередачі української музики як з платівок, так і в живому виконанні. Вибір грамофонних платівок був великим, регулярно відбувалися прямі трансляції концертів у виконанні хору, оркестру і солістів радіо, концерти супроводжували розгорнені музикознавчі пояснення, звучали твори

<sup>148</sup> Дмитровський Є. Українські музиканти в передачах львівського радіо (1930–1939-ті рр.). *Телевізійна та радіожурналістика*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 203–206.

<sup>149</sup> Булка Ю. Українська музика на польському радіо у Львові у 1930-х роках. *Musica Galiciana*. Львів, 2001. Т. IV. С. 88.

<sup>150</sup> Тарнавський З. Говорить Львів (спогад про Львівський Радіокомітет). З. Тарнавський. *Дорога на Високий Замок: оповідання, новели, есеї*. Львів: ЛА «Піраміда», 2018. С. 118.

Лисенка, Леонтовича, Стеценка, Січинського, Барвінського, Людкевича, словом, музика «бриніла тоді в повітрі в уважному й, можна сказати, любовному виконанні наших мистців-музик»<sup>151</sup>. Там працювали давні знайомі Антоновича Василь Витвицький і Роман Савицький, а також Богдан Нижанківський, Зенон Тарнавський, Богдан Цісик та ін.

Антонович як співак-соліст виступав 5–7 разів на місяць з програмою народних пісень та української класики. У його репертуарі – «Гетьмани», «Ой Дніпре мій, Дніпре», «Берестечко» М. Лисенка, «Степ» і «У долині село лежить» Я. Степового, «Максим – козак Залізняка», «Горе мені на чужині», «Ой ти місяцю-зоре», ряд жартівливих народних пісень, зокрема відомі «Ой під вишнею, під черешнею», «Гандзя» та ін. Незабутнім для нього став виступ на одному з концертів із Левом Туркевичем<sup>152</sup>, який акомпанував співакові. Проблема полягала в тому, що концерт відбувався в іншому місті, а ноти після репетиції так і залишилися лежати на фортеп'яно у Львові. Туркевич попросив написати йому мелодії пісень і обіцяв скомпонувати супровід. Можна собі уявити хвилювання молодого співака, яке однак минуло вже після першої пісні: «Успіх був такий великий, що на хвилювання не було часу. Імпровізований акомпанемент проф. Л. Туркевича був таким спонтанним, що одушевляв і публіку і мене, – писав Антонович. – І останні мої хвилювання перетворилися на радість, а Туркевич лишився і далі спокійним»<sup>153</sup>. Близьким другом у той період став для Антоновича Левко Рейнарович – на три роки старший, баритон з «могутнім і при тому м'яким голосом» і чудовим почуттям гумору. Пізніше вже в еміграції вони зустрічалися у домі Рейнаровича в Америці, з приємністю згадуючи роки навчання.

Крім сольних виступів, була ще праця у вокальному ансамблі Львівського радіокомітету під назвою «Ансамбль солістів», який організував Мирослав Антонович, а пізніше цим ансамблем диригував Євген Козак. У ньому на постійній основі оплатно працювали такі українські співаки, як Євгенія Ласовська, Марія Сабат-Свірська, Іван Романовський, Люба Німців, Іван Задорожний, Юрій Шухевич, поляки Аполонарія Шлемінська, Ольга Лада, євреї

<sup>151</sup> Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади. С. 71.

<sup>152</sup> Лев Туркевич (1901–1961) – український оперний, симфонічний та хоролий диригент, п'яніст, педагог.

<sup>153</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 301.

Фелікс Геллер, Генрик Бем та інші. «Ми старалися втримати спокійну і серйозну атмосферу взаємного довіря і приязні, – згадував З. Тарнавський. – Ми всі взаємно себе підтримували і прикривали неполадки»<sup>154</sup>. Окрім того, співаки виступали з самостійними концертами, були задіяні у різних літературно-музичних постановках тощо. Знайомство з Євгеном Козаком переросло в приятельські стосунки і взаємну симпатію, праця у вокальному ансамблі була приємною, і хоч ансамбль був різнонаціональним, «це одначе ні в чому не змінило дружньої, товариської атмосфери, що панувала від самого початку роботи нашої групи»<sup>155</sup>. Ансамбль виступав на різних зустрічах з діячами української культури як Львова, так і Києва. Так познайомився Антонович з українськими поетами П. Тичиною і В. Сосюрою, з яких Сосюра, «худорлявий, неспокійний, з палаючими, немов у гарячковому стані очима», емоційний і допитливий, справляв на Антоновича велике враження: «У кожному слові Сосюри відчувався вогонь українського патріотизму, хоч і прихований, стушований. Чого не договорив словом, про це говорили вогники його пронизливих очей!»<sup>156</sup>.

Серед важливих подій з участю ансамблю радіокомітету одна у грудні 1939 була особливо пам'ятною. Існувала певна традиція вітати Митрополита Андрея Шептицького у переддень його іменин. Декілька років підряд заспівати Митрополитові вітання Антонович приходив з хористами Малої семінарії під диригуванням Д. Котка, пізніше – як диригент того хору. І тепер, у зв'язку з ліквідацією Малої семінарії, група «старих лисенківців» з вокального ансамблю радіокомітету вирішила продовжувати традицію. М. Старицький, Л. Рейнарович, Ю. Шухевич, І. Задорожний і М. Антонович «зайшли різними входами і в різний час по-одному» (!) у святоюрській палати і там заспівали Митрополитові «Многая літа», чим зворушили його до сліз. Так само конспіративно співаки розходилися додому, а на наступний день у радіокомітеті зібрали мітинг, на якому засудили ці «буржуазні навички» – відвідини митрополита «деякими членами ансамблю»!

«Були це приємні й одночасно дуже небезпечні часи, бо за кожним кроком, словом, жестом пильно стежили енкаведисти. Вони

<sup>154</sup> Тарнавський З. Говорить Львів (спогад про Львівський радіокомітет). С. 119.

<sup>155</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 302.

<sup>156</sup> Там само. С. 305.



займали в радіо різні іноді дуже незначні посади, всюди швендялися, пхали носа до всего, бували на репетиціях, підлабузнювалися до жінок, запрошували на пиво, щоб тільки найглибше влізти кожному в душу. Попастися в засідку тоді було дуже легко»<sup>157</sup>, – писав М. Скала-Старицький. Про це згадує і К. Лянцкоронська: «Період військової окупації Львова закінчився, влада перейшла до НКВД. Атмосфера міста мінялася з дня на день [...] В магазинах було пусто, товарів не було, на їх місці стояв портрет Сталіна [...] Тільки в антикваріатах ставало щораз тісніше, щораз цінніші речі там з'являлися – то Львів випродував свою традицію і свою культуру, щоби вижити. А то було найважче»<sup>158</sup>.

Змінювалася атмосфера у Львівській консерваторії. Щораз більше часу відводилося на вивчення марксизму-ленінізму, російської мови і культури, міцніли спроби перетворити консерваторію як ідеологічний вуз на інструмент для радянської пропаганди. Серед польської професури найбільші емоції викликала «советизація через українізацію університету», позиція галицьких українців була двоякою: з одного боку, вони вітали об'єднання українських земель, з іншого – протестували проти насильницької советизації. Знаменитий вислів С. Людкевича дуже влучно її характеризує: «Нас визволили, і нема на то ради». А нова влада організовувала численні мітинги і збори, на яких недвозначно заявляла: «Ми – не вегетаріанці», і зловісний сенс цього вислову відчули на собі львів'яни різних національностей<sup>159</sup>. Страх попасти під підозру чи немілість викликав до життя панегірики радянській владі: у журналі «Радянська музика» за 1940 рік, ч. 5 друкуються статті відомих українських музикантів: В. Барвінського («Що принесла Радянська влада музикальній культурі Львова»), Ю. Коффлера («Рік невтомної роботи»), Р. Савицького «Музикальне життя Львова»), А. Солтиса («Радісно жити й працювати»).

Щораз більше зростала ймовірність початку війни, питання було лише в тому, хто її розпочне. Німецькі бомби, які впали на Львів 22 червня 1941 року, поділили світ Антоновича на «до» і «після», з цього часу розпочався зворотній відлік до остаточного рі-

<sup>157</sup> Скала-Старицький М. Перший тенор Королівської Опери «Ля Моне» в Брюсселі. Автобіографічні нариси. Львів, 2000. С. 23.

<sup>158</sup> Lanckorońska Karolina. Wspomnienia wojenne 22.IX.1939 – 5.IV.1945.

<sup>159</sup> Гнатюк О. Відвага і страх. С. 106–134.



шення їхати за кордон на навчання, звідки його дорога пролягла все далі на Захід, у еміграцію.

Налякані бомбами люди ховалися в підземеллях церкви «Преображенки» та в Народному домі. Близький прихід німців викликав змішані почуття – острах перед невідомим перемагав страх перед існуючим. У перші дні після відходу радянських військ зі Львова місто сколихнула звістка про масові розстріли у львівських тюрмах, до цього додалися звістки про звірства радянського режиму і в інших містах Галичини. «У Львові лунали похоронні дзвони, по вулицях ходили траурні процесії-походи, цвинтарі наповнялися новими могилами українських жертв радянського терору», – згадував Антонович. Звучання на вулиці з радіорепродуктора гимну «Ще не вмерла Україна», нищення гіпсових пам'ятників Сталіну як символів кривавого режиму на алеї перед Оперним театром вселяло надію на відновлення української державності, проголошення якої відбулося у Львові 30 червня 1941 року.

Потрібно було подбати про «хліб насущний», життя ставало дедалі скрутніше, і на пропозицію Р. Савицького Антонович відновив виступи на радіо, яке отримало офіційну назву «Перша Українська радіостанція ім. Євгена Коновальця», також декілька місяців працював у Інституті народної творчості, розміщеному в приміщенні колишнього польського товариства «Зоря» («Гвізда»), який очолював український хоровий диригент і громадсько-музичний діяч, о. Северин Сапрун. Головним завданням інституту, який проіснував до кінця німецької окупації, була організація аматорського мистецького життя Галичини та мистецької освіти, й активна праця розпочалася наприкінці 1941. З інститутом була пов'язана педагогічна та культурно-освітня діяльність В. Барвінського, Є. Козака, М. Колесси, Б. Кудрика, З. Лиська, С. Людкевича, Л. Туркевича, Й. Хомінського, Є. Цегельського та ін.<sup>160</sup> У своїх спогадах О. Тарнавський писав:

Інститут відкрив ще й концертне бюро, що не тільки мало організувати імпрези по всій Галичині, але й реєструвало професійних акторів і музик і контролювало репертуар виступів. Найбільшим успіхом Северина Сапруна був конкурс хорів, що його він zorganizував

<sup>160</sup> Довгалюк І., Шнерх С. Інститут народної творчості у Львові та культурно-освітнє життя Галичини в 1941–1944 рр. *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. ССXXXII: Праці Музикологічної комісії. С. 454.

у 1943 році в Галичині. На площі перед оперним театром виступало близько двох тисяч співаків – репрезентація найкращих хорів з цілої галицької землі під управою Сапруна<sup>161</sup>.

Якийсь час Антонович допомагав С. Сапруну працювати над проектом цього конкурсу, потім епізодично працював у Львівському оперному театрі, котрий, як стверджує С. Максименко, став «(парадокс історії: за фінансування німецьких окупантів!) – храмом державотворення майбутньої незалежної України»<sup>162</sup>. Однак дуже скоро з'ясувалося, що уявлення про німців «як представників західного світу, як народу поетів, музик і філософів – Гете, Шиллера, Бетховена, Шуберта, Канта, Шопенгауера і “ім же несть числа” – дуже далекі від німців Гітлера і Геббельса»<sup>163</sup>. Поповзли чутки про примусові вивози на роботу до Німеччини, НКВД проводило масові арешти, прийшла звістка про арешт брата Андрія, ситуація стала дуже непевною, і остаточно прийшло рішення про виїзд за кордон. Вибір впав на Відень, де вчилося багато знайомих, зокрема Богдан Лончина, який радо відгукнувся на листа і допоміг з документами. Так розпочинається новий період його життя, у який він вступає сформованою особистістю, опанувавши фундаментальні засади музикологічної професії і творчого, вокального зростання.

Серед численних дефініцій, за якими літературознавець Ю. Прохасько пробує укласти «формулу львівського феномену», – «історично сформована багатокультурність і поліглосья, що вичуюють до іншости і творять горизонти сприйнятливості», напрочуд добре шкільництво, культ науковості, культура інтердисциплінарності, інтелектуалізм, культура дискусійного обміну, «“зрозумілість” Іншого і налаштованість на взаємний переклад»<sup>164</sup> тощо. Погодимосся, що, попри всі складнощі, у цих параметрах функціонувало наукове

<sup>161</sup> Тарнавський О. Літературний Львів 1939–1944: Спомини. Львів: ЛА «Піраміда», 2013. С. 103.

<sup>162</sup> Максименко С. Театральне життя Львова 1941–1944 рр. URL: file:///C:/Users/Ulyana/Downloads/Nvkkarogo\_2013\_13\_6.pdf (дата звернення 10.03.2019). Про Львівський оперний театр часів німецької окупації див.: Паламарчук О. А музи не мовчали: Львів 1941–1944. Львів, 1996; його ж. Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001). Львів, 2007; С. Максименко. Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944). Львів – Херсон: Тімекс, 2015. 324 с.

<sup>163</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 320.

<sup>164</sup> Прохасько Ю. Genius чи Genius loci? *Критика*. Рік XVII. Березень–Квітень, 2013. Число 3–4 (185–186). С. 16.

і творче середовище передвоєнного Львова. У його сконденсованій «науко-творчій енергії», через синергію особистісних стосунків та мистецького спілкування формувалася особистість Антоновича і закладалися підвалини для розвитку його інтелектуальної праці в ділянці музикології, сольної кар'єри вокаліста і диригентської діяльності керівника *Візантійського хору* в роки еміграції.

За роки навчання у Львові засвоєні важливі принципи двох музикознавчих шкіл, які співіснували в єдиному історичному просторі й у сумі склали різнолике обличчя львівської музикології: академічної напрямної, яку репрезентувала університетська музикологія, очолювана А. Хибінським, та ідейної, яка сформувалася навколо С. Людкевича і спрямовувала свої зусилля на розвиток національного музичного мистецтва. Особисте знайомство з відомими українськими і польськими музикологами, композиторами, виконавцями сформувало простір міжособистісних стосунків, які у великій мірі позначилися на розширенні інтелектуального горизонту Мирослава Антоновича.

У цей період досягає М. Антонович методологію і методи музикології класичного зразка з опорою на першоджерела, фактографію, з увагою до міждисциплінарних наукових зв'язків як гарантії наукової об'єктивності і ґрунтовності, усвідомленням музикології як невід'ємної частини гуманітарного контексту, широким гуманітарним світоглядом, а також усвідомленням викликів часу і власного морального обов'язку перед українським суспільством і його музичною культурою. Був закладений міцний фундамент для майбутніх самостійних музикологічних досліджень, які розпочнуться в еміграції, у Голландії, опанована методологія індивідуальної праці над голосом, яка стане наріжним каменем у формуванні звукового образу *Візантійського хору*.

### 2.3. Відень – Лінц – Ліцманштадт

Період у житті Мирослава Антоновича, умовно названий «Відень – Лінц – Ліцманштадт», надзвичайно важливий у професійному становленні як оперного співака. І хоч кар'єра оперного соліста була недовгою через війну і зумовлені нею обставини, вона дала потужний імпульс його диригентській діяльності. Професійне розуміння проблем, пов'язаних із постановкою голосу, його природою і функціонуванням, теоретичне опрацювання літератури

про специфіку голосового апарату, вироблення власної методики праці над голосами – усі ці складові Антонович дуже успішно використовував у майбутній праці зі своїм хором. Саме професійна «вокальна» освіта диригента стала запорукою великого успіху *Візантійського хору* в Європі та на сценах американського континенту.

Поїздка до Відня була першою мандрівкою за межі батьківщини. «Війна – не війна, німці – не німці, чужина – не чужина, я їду до того прославленого Відня, про який стільки наслухався, – писав Антонович. – Відкриваються нові перспективи: старовинний університет і на весь світ славетна Віденська музична академія»<sup>165</sup>. У Відні облаштувати йому побут допомогли давні друзі, зокрема Богдан Лончина й Аристид Вирста, тепер треба було вступити на навчання до Академії – і він був сповнений хвилювання.

Прослуховування у Віденській музичній академії пройшло успішно – члени екзаменаційної комісії запевнили Антоновича, що приймають його на четвертий рік навчання у клас колишнього оперного «вагнерівського тенора» проф. Гуннара Грааруда (Graarud), за походженням норвежця, «дуже культурної і приємної людини». Згодом до свого професора Антонович запросив М. Скала-Старицького, який згадував, що Г. Грааруд «до нас українців відчував велику симпатію, мав у своїй бібліотеці історію України-Руси М. Грушевського і знав її, мабуть, краще від нас»<sup>166</sup>. Українським студентам Г. Грааруд давав лекції співу безкоштовно. Однак у скорому часі вияснилося, що за новим законом Антоновича як слов'янина-українця не можуть прийняти до Музичної академії, і Грааруд запропонував давати лекції співу приватно, щоб підготувати його до іспиту, складання якого дозволило б виступати на німецьких оперних сценах. Лекції відбувалися раз чи двічі на тиждень вдома у професора в дуже дружній атмосфері, і Антонович згадував про них як про найприємніші моменти свого побуту у Відні. Водночас він відвідував лекції проф. Еріха Шенка<sup>167</sup> у Віденському університеті і час від часу працював у бібліотеці Музикологічного інституту. Вечори ж зазвичай проводив у студентському товаристві «Січ».

<sup>165</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 2. С. 326.

<sup>166</sup> Скала-Старицький Мирослав. Перший тенор Королівської опери «Ля Мо-не» в Брюсселі. Автобіографічні нариси / Зредагував, упорядкував і доповнив на основі джерельних матеріалів І. Соневицький. Львів, 2000. С. 26.

<sup>167</sup> Еріх Шенк (Schenk), 1902–1974 – австрійський музичний історик, дослідник музики віденського класицизму і бароко.

Українське життя у Відні зосереджувалося недалеко Вотівкірхе (Votivkirche) – величного католицького собору, збудованого з білого каменю в неоготичному стилі поруч із Віденським університетом. Там знаходилися українське студентське товариство «Січ» та ресторан «Вік», де можна було недорого пообідати. Мирослав Скала-Старицький також згадує, що українці громадилися біля церкви св. Варвари і в домівці товариства на Bankgasse.

Історія культурно-просвітницького товариства «Січ» у Відні сягає 1868 року, коли його заснував Анатоль Вахнянин, і тривала до кін. 40-х – поч. 50-х років ХХ ст., до його ліквідації радянською окупаційною адміністрацією<sup>168</sup>. Воно об'єднувало українство, яке силою обставин опинилося у Відні, брало активну участь у політичному, культурному житті міста, провадило наукову, концертну та видавничу діяльність. У той час, коли у Відні перебував Антонович, головою товариства «Січ» був Кость Біда, а головою музичної секції обрали М. Антоновича. За згадкою Романа Новосада, який навчався у Віденській музичній академії, до музичної секції входило багато старших за віком співаків, але всі вони визнавали безперечний організаторський талант свого голови<sup>169</sup>. Музичну секцію склали скрипалі Вільгельм Баран і Аристид Вирста, п'яністка Наталка Ляхович, співак Мирослав Скала-Старицький, Роман Новосад та ін. При товаристві був також і студентський хор, яким спочатку керував Антонович, а опісля диригент Кирило Цепенда. Члени музичної секції брали участь у різного плану музичних заходах не лише у Відні, але й в інших містах. Так, «21 червня 1942 року українські співаки виконували твори Людкевича у Відні і Грацу, а 11 липня відбувся Вечір українського співу і музики в залі Баха в Берліні. Його влаштували колишні учні Музичного інституту ім. Лисенка у Львові, які з Відня приїхали до Берліна: п'яністка Д. Каранович-Гординська, співаки Ольга Сушко (сопрано), М. Антонович (баритон), М. Скала-Старицький (тенор), акомпан. Наталя Ляхович. На цьому концерті були присутні Ю. Косач, З. Кузеля, А. Ольховський та ін.»<sup>170</sup>.

<sup>168</sup> Кияновська Л. Основні етапи музичних зв'язків Західної України й Австрії: спроба історичної систематизації. *Подорож до Європи. Галичина, Буковина і Відень на центральноевропейській культурній шахівниці*. Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. С. 122.

<sup>169</sup> Новосад Р. Успіхи співака М. Антоновича. *Краківські вісті*. 12 липня 1942.

<sup>170</sup> Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 2 (1939–1979). С. 31.

Частим гостем Антонович був на концертах Віденського симфонічного оркестру (Wiener Symphoniker), виступи якого під батутю таких славних диригентів, як Вільгельм Фуртвенглер, Герберт фон Караян, Джордж Шолті, справили на нього незабутнє враження. Був постійним слухачем Віденської Штатсопери, де вистоював цілі вистави на гальорці, слухаючи відомих співаків і співачок, вбираючи в себе «своєрідний і дивний» світ, у який готувався увійти. Запамятався йому, зокрема, австрійський тенор Антон Дермота (Dermota), який прославився виконанням опер Моцарта, німецька співачка Елізабет Шварцкопф (Schwarzkopf), яка «блистала» в операх Р. Штрауса, Р. Вагнера, болгарський тенор Тодор Мазаров, який «поправляв» голос на приватних лекціях у проф. Граруда, та багато інших. Особливе враження справив на Антоновича оркестр Штатс-опери, «ідеально зіграний, барвистий [...] усі музиканти знали свої партії “до нитки”»<sup>171</sup>. А молоді «адепти музики» на оперних виставах з партитурою в руках стежили за виконанням твору.

21 травня 1942 року Антонович склав іспит перед державною кваліфікаційною комісією у Відні і отримав право виступати на оперних сценах Німеччини. Ангажування до німецьких театрів відбувалося за посередництвом театральних імпресарію, які про слухували молодих співаків і для обраних кандидатів організували ангажемент у театрах, з якими працювали. Для того, щоб зацікавити впливового агента своєю кандидатурою, необхідно було мати рекомендаційний лист від відомої особи. Такий лист Антонович отримав від проф. Граруда, який особисто влаштував йому виступ перед «найвпливовішим агентом Бальгаузенем» на сцені віденської Штатсопери. «В душі клетотіло. Думки мінялися. Невиразні мрії і виразний жах – тривога перед можливістю невдачі змішувались у якесь незрозуміле переживання, – занотував Антонович свої емоції перед виступом. – Час спливав поволі, а тривожене нетерпіння зростало, і ось я нарешті стою на велетенській малоосвіченій сцені віденської Штатсопери і співаю в неосвічений зал, що здавався мені непроглядною темною стіною»<sup>172</sup>. За пропозицією імпресарію і порадою проф. Граруда Антонович підписав контракт з театром у австрійському місті Лінц. На закінчення свого перебування у Відні Антонович дав концерт у домівці товариства,

<sup>171</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 2. С. 331.

<sup>172</sup> Там само. С. 334.

де виконав арії з опер і майже два десятки українських народних пісень. Слухачі відзначили гарний і сильний ліричний баритон Антоновича, музикальність та «інтелігентну інтерпретацію», його працю над технічним вдосконаленням голосу і подякували йому «за вмиле зорганізування та провід музичною секцією у товаристві “Січ”»<sup>173</sup>. Про Відень, у якому повсюдно збереглися свідчення колишньої величі імперії Габсбургів і в якому ще не відчувалося війни, у М. Антоновича залишилися гарні згадки.

Австрійське місто Лінц поза театром запам'яталося відвідинами церкви абатства св. Флоріана, де в каплиці під органом був похований відомий австрійський композитор Антон Брукнер, каламутним Дунаєм, привітними людьми та затишними кав'ярнями: «Ніхто не питав тебе документів, не було написів “нур фюр дейче” [...] складалася ілюзія нормального життя, певної, хоч і обмеженої свободи»<sup>174</sup>. Жив Антонович у будинку для співаків Künstlerheim недалеко від театру в окремій кімнаті і з приємними сусідами. Театр був невеликим, але сучасно облаштованим, і на його сцені успішно ставилися такі складні твори, як «Перстень Нібелунгів» Р. Вагнера. Праці було багато – репетиції, оперні вистави, розучування оперних партій, вдосконалення німецької мови. Сценічного досвіду не було, і Антонович спостерігав, аналізував, занотовував, вправляв. Врешті перший успіх прийшов з виконанням партії Доннера в опері Р. Вагнера «Золото Рейну», а згодом і партії Каліфа у комічній опері німецького композитора Петера Корнеліуса «Багдадський цирюльник» («після прем'єри було розкуплено у фотографа десятки моїх знімків у ролі Доннера і немало, особливо молодих дівчат, приходили до мене за автографом. А мені тоді було всього 24 роки»)<sup>175</sup>.

Однак з наступного сезону треба було шукати собі нове місце праці – театр не продовжував йому ангажемент. Пропозиція надійшла з Ліцманштадта (німецька назва польського міста Лодзь), і Антонович, закінчивши всі справи в театрі, відправився додому, на Галичину, у двотижневу відпустку. Подорож у воєнні часи з багатьма пересадками була нелегкою, а часом і небезпечною. Часто виручало Антоновича добре знання німецької мови, пристойне вбрання, «прибрана» впевнена постава і щасливий збіг обставин. Кілька

<sup>173</sup> Новосад Р. Успіхи співака М. Антоновича. *Краківські вісті*. 12 липня 1942.

<sup>174</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 2. С. 337.

<sup>175</sup> Там само.



вільних годин у Львові він використав на відвідування консерваторії, де зустрів В. Барвінського, «привітного, як звичайно, але помітно стурбованого», а далі – на поїзд до Підгаєць і селянським кінним возом до Бурканова, де разом із братом-священником Євгеном жила їхня мати. Попри радість зустрічі, не покидало відчуття тривоги і непевності: вістки про вивезення українців на примусові роботи до Німеччини, єврейські погроми, арешти, стрілянина у сусідньому селі, переховування брата від есесівців... Короткий тривожний побут – і з важким серцем Антонович покидає своїх рідних, повертаючись до Лінца: «Мої тодішні почуття можна до деякої міри порівняти з почуттями людини, що під час бомбардування сидить у безпечному сховищі: на світі війна, літаки сіють знищення і смерть, земля здригається від вибухів, а ти сидиш і чекаєш, доки все минеться»<sup>176</sup>. Минув довший час, допоки втратили свою гостроту «жахливо болючі переживання» від тих відвідин. Після залагодження остаточних справ Антонович вирушає на нове місце праці.

Польське місто Лодзь німецькі війська окупували через вісім днів після вторгнення у Польщу. Протягом кількох місяців весь регіон було приєднано до «великої німецької імперії», а місто перейменовано на Ліцманштадт на честь німецького генерала Ліцмана. На околиці було побудоване одне з найбільших гетто для євреїв у Східній Європі – «Ліцманштадт Норд». Польське місто Лодзь стає для німців стратегічно важливим східним містом, яке нацисти планували зробити оплотом німецької культури на сході Рейху. Протягом кількох років німці намагалися перетворити Лодзь в німецьке місто, і головну роль в германізації міста мав відіграти театр.

Повна назва німецького театру в Лодзі була *Städtische Bühnen-Litzmannstadt*. Театр щедро фінансувався – отримував субсидії і від міської, і від центральної влади. Репертуар був в основному героїчний – німецький театр мав перетворитися у фортецю німецького духу й німецької культури на Сході<sup>177</sup>. Його модернізували: було закуплено нові декорації і костюми, запрошено новий персонал, організовано нову систему реклами. Так, керівництво театру у сезон 1941/42 років видало мистецьки оформлені програмки, які

<sup>176</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 2. С. 353.

<sup>177</sup> Heinrich A. Germanification, cultural mission, holocaust: theatre in Łódź during World War II. *Theatre History Studies*. University of Alabama Press. 33 (1). P. 83–85. URL: <http://eprints.gla.ac.uk/103734/> (дата звернення 20.07.2018). (Переклад з англійської).

містили не лише огляд дійсного сезону, але й перегляд наступного, а на листопад 1943 було заплановано «тиждень прем'єр» із чотирма різними п'єсами.

До театру з концертами запрошували відомих музикантів, таких як німецький п'яніст Вільгельм Кемпф (Kempff), австрійський скрипаль Вольфганг Шнайдерган (Schneiderhan), німецький диригент Ойген Йохум (Jochum), який першим повністю записав дев'ять симфоній А. Брукнера, японський диригент Хідемаро Коноє (Коное). На сцені театру йшли не лише драматичні вистави, були свої балетні й опереткові ансамблі, засновано муніципальний професійний оркестр. Протягом сезону 1943/44 років у театрі з'явилася grand opera. У цей час театр налічував 23 актори, 15 оперних солістів, 30 членів хору, 11 танцівників і 50 музикантів, що склали оркестр, а також три диригенти, один п'яніст і два хорові диригенти<sup>178</sup>. Одним з оперних солістів – ліричним баритоном – був заангажований до театру Мирослав Антонович.

Рік праці в австрійському театрі минув відносно спокійно, війни не відчувалося, професія оперного співака викликала в австрійців пошану, майже весь свій час Антонович проводив у театрі, і все це створювало ілюзію мирного життя. Ця ілюзія почала зникати, щойно поїзд, яким він виїхав з Лінца, перетнув німецько-польський кордон, і Антонович потрапив у інший світ, окупований німцями. Затримання в поліцейському відділку за перебування з паспортом іноземця у вагоні для німців – «нур фюр дойч» – виснажила і фізично, і морально, і з цілоденним запізненням Антонович добрався до Ліцманштадта.

Перша вистава, у якій брав участь Антонович, були «Віндзорські кумасі» О. Ніколаї, наступною «Дон Паскуале» Г. Доницетті і роль Малатести. «Критика поставилася до мого виконання прихильно, відзначивши, що Малатеста був цікавим, але нетрадиційним, не таким, яким його звикли бачити, – писав Антонович. – У моєму виконанні Малатеста був добродушним, а не злим інтриганом»<sup>179</sup>. Позитивно оцінила критика і виконання ролі Гомоя в опереті Й. Штрауса «Циганський барон», але найбільшого успіху досяг Антонович в опері Дж. Верді «Бал-маскарад» у партії Рене – її виконував

<sup>178</sup> Heinrich A. Germanification, cultural mission, holocaust: theatre in Łódź during World War II. С. 96.

<sup>179</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 2. С. 361.

понад тридцять разів. Роботи в театрі було багато, бо всі опери, у яких брав участь, були для Антоновича новими і треба було багато вправляти як вокально, так і сценічно. Стосунки з колегами були непоганими, Ліцманштадт все ще не бомбардували, крім того, виявилось, що саме тут живе далекий родич Мирослава Антоновича – його вуйко Юліан Антонович, який одружився з німкенєю ще в Долині і згодом виїхав до Лодзі. У нього були власна крамничка з продуктами, що у воєнні часи мало неабияке значення, але значно більше важила для Мирослава Антоновича можливість спілкування рідною мовою, згадати рідних, поділитися новинами про Україну з близькою по духу людиною.

Тим часом в театрі готували нову виставу – оперу д'Альбера «Долина». Антонович через конфлікт з режисером участі в ній не брав, хоча наполегливо розучував партію Себастьяна самотужки. За той час він навіть пройшов прослуховування у театр в Торуні, але ангажементу не отримав, – у війні наступив переломний момент, театри закривалися або були зруйновані, роботи не було. 23 грудня 1943 року у листі до А. Хибінського Антонович напише: «Працюю в тому притулку ілюзії та облуди і борюся з багатьма особистими і політичними інтригами. Думаю по майбутнє, котре якимось чином було б пов'язане з завжди дорогим для мене університетським минулим»<sup>180</sup>.

До того ж додалися серйозні проблеми зі здоров'ям через нервове перенапруження і фізичне виснаження. Антонович декілька тижнів лікувався у шпиталі, однак покинув його швидше, ніж радили лікарі: несподівано з'явилася можливість заспівати партію Себастьяна в опері д'Альбера «Долина». Театр був у складній ситуації – співак, який виконував цю партію, був на гастролях, тому режисер запропонував її Антоновичу, а він радо погодився замінити відсутнього співака, оскільки партія йому дуже подобалася.

Прем'єра цієї вистави принесла Антоновичеві величезний успіх – «зал гудів, ревів. Складалося враження, що все це діється не в театрі Ліцманштадта, а десь на арені у південній Італії. Кожна моя поява зустрічалась такою лавиною оплесків і тупотіння, про які я тільки чув у розповідях про виступи улюбленців сцени най-

<sup>180</sup> Листи Мирослава Антоновича до Адольфа Хибінського. Лист від 23 грудня 1943 року, Ліцманштадт. *Musica humana*. Ч. 3. С. 30. (Переклад з польської).

більших світових театрів»<sup>181</sup>, – і контракт з театром на новий сезон було поновлено. Для Антоновича відкривалися гарні перспективи – у наступному сезоні готувалися дві великі вистави, у яких він мав виконувати партії Пізарро в опері Л. Бетховена «Фіделіо» та Скарпіа в опері «Тоска» Дж. Пуччіні.

Однак життя внесло свої корективи. Несподівано помер головний режисер, працю над операми відклали, а з фронтів приходили щораз тривожніші звістки. Врешті, 1944 року за наказом нацистського вищого керівництва було закрито всі театри, а його працівників або мобілізовано на фронт, або зобов'язано працювати на підприємствах військової промисловості. Антонович як «ауслендер» не підлягав мобілізації і потрапив на фабрику, яка працювала для потреб німецької авіації: «На мокрій бетонній долівці стояли купи брудних дротів. Треба було розмотувати ці дрони й відрізувати від них якісь невеличкі апаратики та складати їх в окремі скриньки. При перерізуванні дротів виприскував з них якийсь їдкий задушливий запах і якийсь смердючий газ. Година за годиною, день за днем треба було вдихати вологе від газу й задушливого запаху повітря. За кілька тижнів втратив голос так, що ледве міг говорити»<sup>182</sup>. Фізична важка праця виснажувала, часом не вистачало сили, добравшись додому, попоїсти. Люди хворіли, перевтомлені, мали лише одне бажання: виспатися і відпочити. Працювати треба було 12 годин, для артистів театру цей час скоротили до 10 годин.

Із осені 1944 щораз частіше лунали розмови про евакуацію театру, мешканці «кюнстлергайму» перешивали куліси на наплічники і готувалися покинути місто. На початку 1945 року радянські війська витіснили німців з Польщі, і в той день, коли вони вступили у місто Лодзь, на звичайному селянському возі, разом з іншими артистами театру, з одним клунком і бляшаною валізочкою з документами покидав його Мирослав Антонович.

Важко без глибокого зворушення читати опис тієї втечі втомлених, наляканих і голодних людей, які добиралися до залізничної станції, щоб сісти на поїзд і вирушити на захід, подалі від всіх жахів війни. Довгі години очікування при температурі нижче 30 градусів, сотні людей у відкритих товарних вагонах, зупинка у відкритому полі і мороз, від якого тканина ставала подібною до твердого

<sup>181</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 2. С. 373.

<sup>182</sup> Там само. С. 375.

картону. Плач дітей, крики жінок, «а біля півночі усе перетворилося на стогін розпуки, зойки, молитви і прокльони, благання і божевільні погрози»<sup>183</sup>. В ту ніч тільки у вагоні, у якому їхав Антонович, замерзло чотирнадцять дітей...

Тих, хто вижив, перевели до іншого вагона, що мав дах і діряві стіни, крізь які дошкуляв пронизливий вітер. Антонович був напівпритомний від високої гарячки і біля залізної пічки в кабіні залізничників йому дозволили «спокійно померти». Він не пам'ятав, як і куди їхня група евакуйованих з театру приїхала, де зупинилися, пам'ятав лише, що добрався до Ляйпціга, де першу допомогу надали працівники Червоного Хреста. Там пережив операцію, авіаційний наліт, раз чудом unikнув смерті в Дрездені, який був знищений бомбами саме в той день, як Антоновичу забракло квитка на поїзд, і вдруге – коли покинув місто і вирушив до Гамбурга, а Ляйпціг накрили бомби, вщент зруйнувавши частину міста, де він жив.

З пересильного пункту для евакуйованих у Гамбурзі їх перевезли у маленьке село, де Антонович плакав слабеньку надію потрапити на сільські роботи до якогось «бауера» на здоровий селянський харч, але кінець війни він зустрів у будинку місцевого директора школи пана Шютта, куди його направили для проживання. «Тут закінчився перший період мого життя, повний злетів і зламів, і розпочався новий, зовсім інший, але не менш цікавий і повний несподіванок, – писав Антонович. – Тут почав по-справжньому пізнавати Західний світ і його людей, яких мені було нелегко збагнути до глибини, думаю, як їм нелегко збагнути людей зі Сходу»<sup>184</sup>.

Тепер, після закінчення війни, потрібно було подбати про свою подальшу долю. Залишатися у селі більше не було потреби, іти у советську перехідну зону, з якої насильно повертали «на рідину», було неможливо, залишався шлях далі на Захід. Перші повоєнні тижні у Європі були часом загального мігрування. Мандрували всі – цивільні і військові, люди з різних країн і різних національностей, пішки і на возах, автівками і на роверах, з валізами і клунками на плечах рухалися в усі сторони світу. Шукали свого місця і українці: «З єдиною різницею – наші шукали найбільш віддаленого від советської окупаційної зони місця [...] Девіз – все далі на Захід»<sup>185</sup>.

<sup>183</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 2. С. 386.

<sup>184</sup> Там само. С. 398.

<sup>185</sup> Маруняк В. Українська еміграція в Німеччині і Австрії по Другій світовій війні. Мюнхен: Академічне видавництво д-ра Петра Белея, 1985. Т. I. С. 32.

Через англійську окупаційну зону Антонович дістався до американської, а там дорога привела до міста Ульм. Для Антоновича розпочинається період, який отримав в літературі визначення «доба Ді-Пі»: декілька повоєнних років перебування в Німеччині у таборі м. Новий Ульм.

Треба зазначити, що М. Антонович у сольній вокальній кар'єрі з успіхом реалізував себе і як камерний співак, і як оперний соліст. Обидва напрямки мали свою специфіку, яку дуже влучно характеризує М. Скала-Старицький: «Самий стиль виконання концертного і оперного, театрального є різний. З одного на другий треба переходити, переключатися, привикати, вбуватися. Кожний має свої вимоги, з якими треба зжитися, привикнути [...] Опера вимагає увипуклювання на зовні всього того, що написано музикою і словом, а концерт більшого вглиблювання інтонаційного, концентрації і внутрішнього напруження. Обі стилі трудні, над якими кожним зокрема треба довго працювати, спеціалізуватися роками»<sup>186</sup>. Залишивши оперну сцену, М. Антонович продовжував з успіхом виступати як камерний співак та соліст свого хору, досягаючи нові мистецькі горизонти уже як диригент.

---

<sup>186</sup> Скала-Старицький М. Лист до М. Антоновича від 3 вересня 1954 року, Париж // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1 зв. Автограф.

## Розділ 3

### «ПЛАНЕТА ДІ-ПІ»

#### 3.1. «Доба Ді-Пі» у листуванні Василя Витвицького з Мирославом Антоновичем (1946–1947 роки)

«Доба Ді-Пі» – це час, про який у біографіях багатьох мистців-емігрантів скупно зазначено: з такого по такий рік перебував у таборах для «переміщених осіб» (Displaced Persons). А насправді це ціла епоха в житті кожного з них – тривожна і непевна, сповнена фізичного терпіння і духовного злету, розбрату і згуртування, коли так багато важило почуття єдності з рідними по крові і духу, «якийсь дикий конгломерат героїзму й дитячости, геніяльності й недолюгости, прекрасного і огидного, найвищого й найнижчого»<sup>1</sup>, – за словами письменника і журналіста Івана Керницького (1913–1984), який сам пережив Міттенвальдські табори.

Цей період розглянемо крізь призму листування Мирослава Антоновича та Василя Витвицького – двох корифеїв українського музикознавства «в екзилі»<sup>2</sup>. Якщо їхній науковий доробок на сьогодні вже виразно входить у дискурс сучасного музикознавства, то про життєвий шлях маємо доволі скупі інформації. Вона фіксує, в основному, зовнішню, подієву канву (знову ж про Антоновича найбільш повним біографічним джерелом є його власні спогади<sup>3</sup>), з виразним наголосом на етапах формування громадянської позиції мистця, його національної самосвідомості. Використовуючи

<sup>1</sup> Керницький Іван. Годинник на Вежі Показує Правильно... *Міттенвальд: 1946–1951*. Воррен, Мічіган, 2001. С. 220.

<sup>2</sup> Листування Мирослава Антоновича з Василем Витвицьким охоплює період з лютого 1946 року по липень 1958 року і налічує 31 лист. З листів Зиновія Лиська, які теж знаходяться в цьому архіві, видно, що їх листування тривало і далі.

<sup>3</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади; Автобіографія Мирослава Антоновича. *Musica sacra: Збірник статей з історії української церковної музики* / ред. і упор. Ю. Ясіновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 244–250; Невідомі спогади Мирослава Антоновича [про Львівський університет]. *Проблеми слов'янознавства*. Львів, 2002. Вип. 52. С. 181–188.



збільшений масштаб погляду на «минулу реальність», яка знайшла свій відбиток у листуванні Витвицького й Антоновича, спробуємо змодельовати невеликий зріз тогочасної соціально-культурної матриці. Зважаючи на важливість питань, які піднімає згаданий епістолярій та масштабність соціально-культурного контексту, яка постає за скупими рядками тексту, обмежимо себе лише листами з другої половини 40-х років.

П'ять листів Василя Витвицького до Мирослава Антоновича написані в період від 16 лютого 1946 року по 28 серпня 1947 року, коли вони перебували у Німеччині у таборах Ді-Пі<sup>4</sup>. Багато подій, в яких вони брали участь, дуже скупо відображені у їхньому листуванні, бо ще довгі роки після війни почуття страху було «домінуючим кліматом»<sup>5</sup> серед еміграції. Вже проживаючи у Голландії (1955 рік), Антонович боявся подавати про себе відомості для публікацій: «Я вважаю, що в теперішній політичній ситуації може бути некорисним давати точні дані про себе [...] так як впрочім про кожного іншого. Все, що на мою думку можна без застереження «публікувати», це про мою працю в Голландії»<sup>6</sup>. Тому не дивно, що перебування у пересильних таборах на загал не знайшло свого виразного відтворення в особистих документах нашої еміграції.

«Ситуація унікальна. На території Європи Заходу таборує Україна Сходу. Парадокс чи післанництво? Вигнання чи кара Божа? [...] при чому нас тут вже стільки, що говорити про кару чи втечу вже недостатньо, бо це вже світова сцена світової гри з її останнім актом «бути чи не бути»»<sup>7</sup>, – писав Улас Самчук (1905–1987), голова літературної спілки МУР, який з 1944 по 1948 роки також перебував у Німеччині в пересильних таборах. Кожна національність мала свій окремих табір або частину табору зі своєю національною управою, і, проживаючи в більш ніж скромних побутових умовах («житло» – це кімнатки з подвійними ліжками для родин,

<sup>4</sup> Детальніше див.: Граб У. Текст і контекст: п'ять листів Василя Витвицького до Мирослава Антоновича як джерело інтерпретації соціально-культурної доби. *Українська музика: науковий часопис*. 2011. Ч. 2. С. 33–50; її ж: «Доба Ді-Пі» у листуванні Василя Витвицького з Мирославом Антоновичем (1946–47 рр.). *Науковий збірник УВУ*. Мюнхен, 2015. Т. 20. С. 141–155.

<sup>5</sup> Самчук У. Плянета ДІ-ПІ. Вінніпег, 1979. С. 8.

<sup>6</sup> Антонович М. Лист до А. Вирсти від 14 жовтня 1955 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1.

<sup>7</sup> Самчук У. Плянета ДІ-ПІ. С. 6.

холостяки жили гуртом, кожний мав своє ліжко. Туалети і ванни були спільними, харчування також спільне<sup>8</sup>), доволі швидко організувала своє культурне життя<sup>9</sup>. Умов для праці не було – «ні стола, ні стільця, ні паперу, ні словника, довідника, ні бібліотеки, ні архіву, ні редактора, ні видавця, ані навіть коректора. Повне, кругле, абсолютне “ні”»<sup>10</sup>. Крім того, тривали безперервні політичні чвари, – йшла боротьба за владу в таборах переселенців, «як це і слід гордому козацькому племені з його курячою політикою [...]. Мало нам бандерівці-мельниківці... Маємо Кобеляки контра Коломия», – писав Самчук. «Вигнання, табори, безнадія і ...націоналісти, соціалісти, східняки, західники. Коли бачиш таке – опадають руки і починаєш розуміти, чому ми тут»<sup>11</sup>. Тому взаємини в середовищі біженців були непростими; так, враження п'яністки Галі Левицької про стосунки в українському таборі під Зальцбургом 1945 року були «не лише критичними, але почасти розпачливими»<sup>12</sup>. Навіть у мистецькому середовищі на чужині взаємини були складними, так, «у «міні-державі», що звалася МУР (Мистецький Український Рух), ніколи не вщухали суперечки, запеклі протистояння, демонстрація протесту, «брак приязні», «вихід з організації і повернення до її лав», «неодноразово літали блискавки й чулися громи непорозумінь і невизнання»<sup>13</sup>. Спільний для всіх емігрантів психологічний стан «вбирає» у слова Самчук: «Що ми за такі люди і за якими законами буття нам прийшлося нести цей масовий тягар масового вигнання фактично в небуття. Їхати за океан? Щоб десь скінчити життя і відійти в ніщо. Нема! Нічого нема! Нас може спасти хіба чудо, але де його взяти те чудо? Мені ось сорок два роки, а я жебрак на хлібі міжнародної організації тих, що нас не хочуть і не люблять. Фатальна, універсальна безнадія!»<sup>14</sup>.

І все ж доба таборів Ді-Пі породжує незбагнений феномен історії – потужний спалах людського духу, творчої енергії, потре-

<sup>8</sup> Романюк А. Хроніка одного життя: Спомини і роздуми. Львів, 2006. С. 161.

<sup>9</sup> Про культурно-мистецьке життя українців в таборах Ді-Пі див.: Білас О. Культурне життя української еміграції у Німеччині та Австрії періоду II світової війни. Львів: Камула, 2011.

<sup>10</sup> Самчук У. Плянета Ді-Пі. С. 18.

<sup>11</sup> Там само. С. 116.

<sup>12</sup> Крушельницька Л. Рубали ліс... (Спогади галичанки). Львів, 2008. С. 220.

<sup>13</sup> Сидоренко Н. «Європейська журналістика» Юрія Шевельова. URL: <http://vuzlib.com/content/view/1586/43/> (дата звернення 7.04.2015).

<sup>14</sup> Самчук У. Плянета Ді-Пі. С. 249.

би самовираження. «Інколи [...] війна тощо призводить до такого дефіциту особистісних ресурсів, такого падіння самоприйняття, такого гострого переживання необхідності кардинальної перебудови власного життєвого світу, що якісний стрибок у розвитку стає неминучим, – стверджує відомий український психолог Тетяна Титаренко. – Чи вийде людина з тяжких випробувань збагаченою, загартованою, чи життя її зламає, залежить від сили характеру, стійкості духу, вміння приймати життя в усіх його проявах, від віри у власні сили»<sup>15</sup>. Творча інтелігенція – письменники, музичні діячі, художники, словом, мистці у широкому сенсі цього слова – бере на себе місію «з'єднання вищого порядку». Вони нав'язують контакти, створюють союзи, об'єднання, організовують з'їзди, гуртуючись у єдину етнопсихологічну спільноту, що повертала їм відчуття «надійності традиційного світу, його непідступності, його підтримку»<sup>16</sup>. Вирвані зі свого звичного середовища з його упорядкованістю, усталеними життєвими ритуалами, в умовах повної руйнації старого життєвого світу, коли відбувається «вмирання себе вчорашнього з усіма своїми цінностями, прагненнями, задумами»<sup>17</sup>, творчі особистості намагаються створити новий життєвий простір, наповнивши його минулим змістом: зрозумілим, стабільним і вмотивованим. Виховані в рамках «естетико-стильових установок 20–30-х років», «вони “за інерцією” ще зберігали основні художні орієнтири, вироблені замолоду»<sup>18</sup>.

У 1944 році Витвицький із сім'єю емігрував з України, спершу до Відня, а потім переїхав у Форарльберг<sup>19</sup> на заході Австрії, у місто Дорнбірн, що приваблював емігрантів близькістю до швайцарської границі. Швайцарія, далека від воєнних катаклізмів, була мрією для тисяч біженців, від яких захищала свої кордони колючим дротом та посиленою охороною. «Коли прийшов вечір, – згадує у спогадах український політичний діяч Зиновій Книш, – німецький бік тонув у темряві – швайцарський ясно освітлений, і цей контраст наводив

<sup>15</sup> Титаренко Т. Життєвий світ особистості у межах і за межами буденності. С. 162.

<sup>16</sup> Там само. С. 224.

<sup>17</sup> Там само. С. 238.

<sup>18</sup> Кияновська Любов. Галицька музична культура XIX–XX століття. Чернівці: Книги-XXI, 2007. С. 310.

<sup>19</sup> Форарльберг – західна провінція Австрії, межує зі Швайцарією та Німеччиною.

тугу за миром і спокоєм, безпекою від поліції і бомб, за культурним життям»<sup>20</sup>. Українська громада цієї округи ділилася на вихідців зі Східної України і Галичини, між ними було певне протистояння, викликане поділом окупаційною владою на «остарбайтерів» і «галіцианерів» (Книш згадує, яке було його здивування, коли він довідався, що в урядових паперах він не українець: «Українці – це польшевики, фон Остен, мусять носити на рамені перепаску з написом “Ост”. Я не з України, тільки “авс Галіцієн”, а це ніяка Україна, колись була Австрія, тепер Генеральгубернеман – і в усіх паперах пишуть “Дістрікт Галіцієн – Галіцианер”. Винайшли нову народність»<sup>21</sup>).

Мешканці Східної України, так звані «ости», мали в побуті дотримуватися певних правил і обмежень, галичани були від усього цього вільні, що дуже утруднювало взаємопорозуміння і породжувало недовір'я «до людей, що називають себе українцями, говорять однією з ними мовою, а користуються “привілеями” в німців»<sup>22</sup>. Усе ж українська громада була першою, яка створила своє представництво в місті Дорнбірн під назвою Український комітет і взялася до культурної праці. Витвицький виконував обов'язки культурно-освітнього референта і керував невеликим церковним хором, що раз на тиждень співав на богослужінні, і на цьому його музична діяльність вичерпувалася. Він опікувався невеликою бібліотекою, яку вдалося зібрати, і «рух у нашій бібліотеці був аж ніяк не малий, на втіху нашого культурного референта, д-ра Витвицького»<sup>23</sup>, організовував щотижня забави для дітей, у які вкладав «багато серця», час від часу збирав людей на «живу газету», для якої підбирав цікаву програму.

З українських мистців, як згадує Витвицький, у цій місцевості перебували п'яніст Тарас Микиша, який жив у селі під містом Фельдкірх (його концерти у Форарльберзі мали величезний успіх, у кожному місті він давав по два концерти: один для українців, другий для чужинців), п'яніст Борис Максимович і театральна трупа Володимира Блавацького, яка коротко перебувала у таборі під містом Брегенц. У роки німецької окупації Львова Блавацький очо-

<sup>20</sup> Книш Зиновій. На порозі невідомого. Париж, 1955. С. 63. URL: [http://shron1.chtyvo.org.ua/Knysh/Na\\_poroz\\_i\\_nevidomoho\\_sporady\\_z\\_1945\\_roku.pdf](http://shron1.chtyvo.org.ua/Knysh/Na_poroz_i_nevidomoho_sporady_z_1945_roku.pdf) (дата звернення 20.03.2019).

<sup>21</sup> Книш Зиновій. На порозі невідомого. Спогади. С. 62.

<sup>22</sup> Там само. С. 64–74.

<sup>23</sup> Там само.

лював Львівський оперний театр, у співпраці з музичним керівником і диригентом Левом Туркевичем підняв рівень «до висот доброї сцени європейського рівня»<sup>24</sup>, і кожна нова вистава Львівського театру отримувала у пресі схвальну рецензію Витвицького. На запрошення Українського комітету труппа Блавацького приїхала до Форарльберга з виставою «Запорожець за Дунаєм». «Дивна це була вистава: в кіновій залі, без відповідної сцени, без декорацій, у бідненьких костюмах, – згадує Книш. – Замість оркестри – тільки одне піано. Але артисти грали й співали дуже добре, публіка зворушилася до сліз. Більш як половину залі заповнили дівчата зо Східньої України, що за кілька днів мали від'їжджати додому. Коли на сцені співали молитву, дівчата заплакали. Багато з них ніколи не бачили “Запорожця”, хоч у Совегах стільки разів і скрізь його грали. Був це переважно сільський і маломістечковий елемент, до того – повиїздили вони ще майже дітьми»<sup>25</sup>. Витвицький згадує про виступ чоловічого хору під керівництвом Юрія Головка, літературні вечори за участі Юрія Клена, Леоніда Мосендза й Олександра Зозулі<sup>26</sup>. Український комітет організував також виступ Йосипа Гірняка та його дружини, акторки Олімпії Добровольської, які перебували тоді у австрійському місті Ляндек (це була декламація поеми Шевченка «Три літа»)<sup>27</sup>.

З Театральною студією Йосипа Гірняка у 1947–48 роках пов'язаний композиторський успіх Андрія Ольховського, який написав музику до драматичної поеми Лесі Українки «Оргія». «Благодією обставиною при тому був факт, що тут в одній особі сходився композитор та історик музики, ознайомлений з характером античного музикування»<sup>28</sup>. Критика оцінила музику Ольховського в суперлятивах, і Витвицький згодом напише до Антоновича: «Цікаво, яке враження зробила на Вас музика у виставах театру Й. Гірняка. Прошу написати про це коли не в дописі, то бодай листовно. Ми – тому

<sup>24</sup> Витвицький В. Станіслав Людкевич зблизька. Його ж. *Музикознавчі праці. Публіцистика* / упоряд. Любомир Лехник / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів, 2003. Серія: Історія української музики. Вип. 11: Дослідження. С. 213.

<sup>25</sup> Книш З. На порозі невідомого. С. 139.

<sup>26</sup> Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади. С. 125.

<sup>27</sup> Там само. С. 143.

<sup>28</sup> Витвицький В. Музикознавець Андрій Ольховський. Його ж. *За океаном*. С. 52–53.

що живем малим скупченням, ледве чи матимемо нагоду бачити у себе цей театр»<sup>29</sup>. На цьому вичерпувалися культурні акції української громади, і її «нерухливість» була однією з причин переїзду Витвицького на баварську землю.

Ще однією важливою причиною стало велике протистояння австрійців – місцеве населення не приховувало свого негативного ставлення до емігрантів. «Австрійці прийняли супроти нас одностайну поставу, не сказати б ворожу, але дуже неприхильну: ми тут не маємо що робити, забираймося, куди хочемо, їдьмо додому, до Німеччини, до Америки, до сто чортів – аби з Австрії! Така настанова йшла не тільки з австрійських урядових кіл, але від усієї людности»<sup>30</sup>. Австрійці домогалися насильної репатріації емігрантів, коли ж це виявилось неможливим, то у всілякий спосіб утяжували їм життя: вимагали, щоб чужинці жили у спеціально збудованих бараках, а не у приватних помешканнях, дозволяли оселятися лише у селах, куди пішли «шептані інструкції» їх не приймати і не продавати їм харчі. «Там життєві обставини були дуже важкі, з боку т. зв. Австрійців приходилося нам зносити без упину всякі дошкулювання і переслідування»<sup>31</sup>, – згодом напише переважно скупий на скарги Витвицький. Усе це «шарпало нерви, давало почуття гнаних звірів, затроювало життя й робило його невиносним. Це була свого роду “війна нервів”»<sup>32</sup>.

І Витвицький її не витримує – під кінець листопада 1945 року він з родиною перебирається до Кауфбойрена, де українська громада була чисельніша і культурне життя табору було більш інтенсивним. «Тут живеться нам з кожного погляду краще, – писав Витвицький. – Я зустрів тут декого з своєї родини і багато знакомих». Музичне життя міста викликало подив і захоплення: звучала камерно-інструментальна музика, у місцевій церкві виконувалася ораторія «Сеул» Генделя, «Stabat Mater» Перголезі, з концертами приїжджав Роман Савицький – на шевченківському вечорі він виконував твори Ревуцького і Лисенка<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 20 лютого 1947 року, Кауфбойрен // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал. Книш 3. На порозі невідомого. С. 249.

<sup>30</sup> Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 16 лютого 1946 року, Кауфбойрен // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал. Книш 3. На порозі невідомого.

<sup>32</sup> Книш 3. На порозі невідомого.

<sup>33</sup> Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади. С. 126–127, 130.

У Кауфбойрені Витвицький допомагає диригентові хору ім. К. Стеценка «в доборі репертуару, інтерпретації, вигладжуванні і т. ін.» (диригентом хору був Богдан Сараміага)<sup>34</sup>, спраглий мистецького середовища, із захопленням слідкує за роботою з'їзду українських письменників і літературознавців (перший з'їзд Мистецького українського руху 21–23 грудня 1945 року відбувся в Ашаффенбурзі (Баварія)), відвідує концерти в Мюнхені. Невдовзі він отримує лист від Антоновича, який перебував у Новому Ульмі і розшукував українських музикантів, знаних до еміграції, і які, як йому було відомо, були розпорошені по різних таборах (зрештою, у таких таборах перебувала майже вся українська мистецька еліта, що покинула Україну під час війни).

Приїхавши на початку Другої світової війни до Відня на навчання, у 1945 році Антонович прибуває до Ульма після кількох воєнних років поневірянь. Він і сам не може пояснити, чому приїхав саме до Ульма – ніби «якась невидима сила взяла мене за комір і наказала: Іди туди»<sup>35</sup>. У новоствореному таборі для біженців Антонович оселився у блоці «Д», кімната № 46, разом з тринадцятьма іншими людьми, і розпочався новий період життя, про який Антонович напише: «Його можна назвати цілою епохою, дарма що ця “епоха” тривала близько двох з половиною років»<sup>36</sup>. У таборі зібралися люди з цілком різних соціальних і культурних середовищ, вихідці з різних регіонів України, різні за віком, релігійними уподобаннями, культурними традиціями. «Запорожцем за Дунаєм» назве український табір в Новому Ульмі Самчук, «бо сюди занесено нашу історію в досить солідній дозі і не конче з нашої свободної волі [...] Несамовитий коктейль. Злиття крові, якого не знає світ [...] всі вони тепер загнані в один кут безвихіддя, спресовані у кількох будовах, ніби оселедці в бочці»<sup>37</sup>.

Протягом 1946–47 років у Новому Ульмі проживав 1931 українець, існували дитячий садок, гімназія, народна школа, торгова школа, 15 фахових курсів, драмгурток, хор, бібліотека, кооператив і крамниця, 10 майстерень, 5 громадських організацій, 2 парохії,

<sup>34</sup> Богдан Сараміага (1905–1975) – диригент, композитор, скрипаль. У 1944 емігрував до Німеччини, з 50-х переїхав до Детройта в США.

<sup>35</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 2. С. 420.

<sup>36</sup> Там само. С. 425.

<sup>37</sup> Самчук У. Плянета Ді-Пі. С. 79–80.



відбулися 21 концерт, 3 драматичні вистави, 63 лекції, 53 різні імпрези та виставка народного мистецтва<sup>38</sup>.

Діяльний та завзятий, Антонович постановляє собі «робити те, що в даній ситуації було можливим і потрібним для мешканців табору»<sup>39</sup>. Табірна управа мала свій культурно-освітній відділ, і йому запропонували організувати хор та приєднатися до праці таборового театру. До хору зголосилося чимало охочих, хоч для репетицій не було відповідного приміщення, люди працювали «в дуже тяжких умовах холоду і неустаткованости»<sup>40</sup>, а виступали «у довгому і дуже низькому табірному залі з дуже поганою акустикою»<sup>41</sup> (для таборового хору Антонович написав дві пісні: «Живи, Україно, живи для краси» на слова О. Олесья та привітальну пісню «Не журіться»). Бандурист Петро Гончаренко згадував, як він разом із ще одним музикантом дивом отримали дві бандури, виготовлені в німецькій майстерні, і виступали із власним репертуаром «на тлі хору Антоновича».

У театрі Антонович відповідав за музичне оформлення п'єс і був змушений часто сам писати музику. Цей процес, як з гумором згадує Антонович, вимагав великого терпіння працівників сцени: «Майор Василів, який малював декорації, намалював і подарував мені таку картину: маестро Клехнівський затикає собі руками вуха, майор Василів сидить у кріслі, опутивши безсило голову й руки, причому з пензля, яким він малював, спливає на сцену фарба, а я сиджу на стільці за фортеп'яно до них спиною і пишу музику»<sup>42</sup>. У спогадах Антонович згадує, як відвідував приватно лекції з композиції у професора Мюнхенської музичної академії Густава Гайєргаза<sup>43</sup>, і навіть написав три частини симфонії (клавір). Ці «шкіци» він зберіг і привіз до Голландії, хоча завжди критично оцінював свою композиторську працю. У 1955 році в щоденнику Антонович напише:

Досить значна купка нот – це мої сольові пісні з фортеп'яном, далше «Пролог» до Мойсея, шкіци до Симфонії і ще там дещо. Оглянув й подумав, що між цєю половиною можна знайти й справжні зеренця.

<sup>38</sup> Маруняк В. Українська еміграція в Німеччині і Австрії по Другій світовій війні. Т. I. С. 105.

<sup>39</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 2. С. 426.

<sup>40</sup> Там само. С. 428.

<sup>41</sup> Там само. С. 427.

<sup>42</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 2. С. 431.

<sup>43</sup> Густав Гайєргаз (Gustav Geierhaas, 1888–1976) – німецький композитор, викладав в Akademie der Tonkunst в Мюнхені.

Треба тільки все переглянути, опрацювати, збагатити гармонічно, усунути залишки дилетантизму, ну й викінчити, що треба. Дурне, що я не викінчив хоч 10–15 сольоспівів, бо дещо з того можна б людям показати. Погано тільки, що все таке консервативне. Якби воно було написано перед 100 роками, то було би не аби що<sup>44</sup>.

Найбільші труднощі були з оркестром: з виконавців у таборі були два скрипалі, один трубач, один кларнетист і п'яніст, тому для вистав треба було запрошувати музикантів «переважно німців», які за порядну оплату погоджувалися брати участь у спектаклях. Та й і тоді не можна було забезпечитися від непередбачених обставин, через які музиканти не мали змоги виступати. Від тих «табірних імprovізацій» не залишилося у Антоновича «жодної письмової пам'ятки». За рік роботи театр «Розвага»<sup>45</sup>, який очолив режисер Йосип Мандзенко, поставив багато театральних п'єс, набирав силу і професійний статус. Це був один із перших українських театрів у Західній Німеччині, який розпочав свою діяльність вже восени 1945 року. У складі театру було приблизно 45 осіб, при театрі існували драматичні курси, на яких викладали: «Проф. Леонід Білецький»<sup>46</sup> – український клясичний театр; Ігор Костецький<sup>47</sup> – історія театру; Йосип Мандзенко-Сірій – дикція і міміка; Мирослав Антонович – музика; Василь Бокій – спів; Іван Богомаз – грим (характеризація); Н. Алмазова – ритмопластика та балет»<sup>48</sup>.

<sup>44</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 24 жовтня 1955 року // *Архів М. Антоновича*. С. 184.

<sup>45</sup> Щоб відрізнити численні аматорські гуртки від професійних, Театральна Кураторія ЦПУЕН (Центральне представництво української еміграції в Німеччині) видавала ліцензії для отримання статусу театру. Такий статус отримала і «Розвага». Крім того, театр отримав ліцензію американсько-німецької влади, на підставі якої міг ставити вистави і для публіки неукраїнського походження. На виступи «Розваги» часто з'являлися рецензії у німецькомовній пресі (див.: В. Запаринюк. Забутий театр. *Альманах Українського Народного Союзу*. 1956. С. 82–84. URL: <http://www.scribd.com/doc/15787433/-1956> (дата звернення 16.04.2015)).

<sup>46</sup> Леонід Білецький (1882–1955) – український літературознавець, громадський і освітній діяч, перший президент Української вільної академії наук в Канаді, дійсний член НТШ. З 1945 року перебував в Ульмі, де організував українську гімназію і викладав у ній українську літературу.

<sup>47</sup> Ігор Костецький (1913–1983) – український письменник, перекладач, критик, режисер.

<sup>48</sup> Климівський Я. Українські театри в Західній Німеччині (роки 1945–50). *Альманах Українського Народного Союзу*, 1985. С. 51–67. URL: <http://www.scribd.com/doc/16185660/-1985>(дата звернення 16.04.2015).

У газеті «Свобода» за 1 жовтня 1947 року з'явився невеличкий допис про театр, де говориться:

Під проводом нової мистецької Ради на чолі з молодим музиком мґр. М. Антоновичем працює в Новому Ульмі театр «Розвага». Цей театр, об'єднуючи головню молодих акторів і аматорів сценічного мистецтва, має за собою поважний доробок праці, не завжди рівної в осягах, але позначеною хотінням осягнути щораз краший рівень. Під керівництвом режисера Мандзенка-Сірого за півтора року існування виставлено цілий ряд п'єс старого й нового репертуару, а також і чужинного («Мина Мазайло» Куліша, «Облога» Ю. Косача, «Ріка» М. Гальбе, «Степовий гість» Грінченка, «На маневрах» Ю. Сірого, «Тітка» Ю. Сірого і багато інших). З оновленням діяльності (з весною цього року) виставлено «Боднарівну», казку-балет «Лісовий цар Ох», обслуговуючи ближні і дальші табори як Цуффенгаузен, Ельванген, Діллінген, Міттенвальд, Людвігсбург і інші<sup>49</sup>.

Театр дав понад 200 спектаклів майже в усіх українських таборах «скитальщини» та ряд музичних вечорів для американських військовиків<sup>50</sup>.

Внутрішній конфлікт у колективі, який з часом загострився, призвів до того, що режисер покинув театр, над яким нависла загроза розвалу. Антоновичу запропонували посаду голови театру і мистецької ради, й в атмосфері завзятих дискусій, але все ж дружно праця в театрі продовжилася. Мистецька рада працювала над оновленням репертуару, запросила Ігоря Костецького, відомого письменника-модерніста та режисера, чільного теоретика мистецького українського руху в еміграції, прочитати для членів театру низку доповідей; декорації малював молодий Владислав Клехновський (Клех), відомий мистець, декоратор, який пізніше працював у театрі В. Блавацького, а після еміграції у США – декоратором у Метрополітен-Опері в Нью-Йорку. Антонович згадував як «маєстро Клехнівський» створював «із різних відпадків картону, дощок, полотна й інших тканин прекрасні, повні творчої фантазії декорації до драм Лесі Українки, Черкасенка, Куліша, Косача та інших, що ставилися у нашому таборовому театрі»<sup>51</sup>, його дружнє ставлення до всіх учасників театру і життєрадісний характер.

<sup>49</sup> Театр «Розвага в Новому Ульмі». *Свобода*. 1 жовтня 1947. С. 4.

<sup>50</sup> Климовський Я. Українські театри в Західній Німеччині (роки 1945–50).

<sup>51</sup> Антонович М. Лист до В. Клехновського від 14 червня 1991 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Машинописна копія. Арк. 1.

Особливо Антонович пишався постановкою п'єси Юрія Косача «Зозулина дача», що отримала високу оцінку в рецензентів і самого автора, який планував поставити у театрі «Розвага» декілька своїх п'єс. Преса відзначила творче зростання театру і великі зусилля, які докладає до того самовіддана праця Антоновича, «що наполегливо бореться з негативними проявами аматорщини й дилетантства в такому багатогранному й відповідальному мистецтві, як мистецтво актора»<sup>52</sup>. Театр мав власні костюми, декорації, реквізит та «власне електричне спорядження»: «Не буду подавати до відома, якими дорогами діставалося матеріяли на реквізит, бо це зайве, але знаємо, що по розвалі Німеччини було важко дістати хоч би один цвяшок, а все ж таки все набулося, хоч не раз за велику ціну, – згадує В. Запаринюк, який був адміністратором театру. – До речі, треба згадати, що в театрі “Розвага” була повна консолідація, взаємна пошана та вироблена дисципліна»<sup>53</sup>. Акторський ансамбль театру планував виїхати у повному складі до США або Канади, щоб продовжувати успішно започатковану працю, однак доля розпорядилася по-своєму.

Через Антоновича як фахового музиканта залагоджувалися музичні імпрези у таборі, так, у лютому 1947 року мав відбутися концерт співака Зенона Дольницького і п'яніста Романа Савицького, в організації якого Антонович брав активну участь<sup>54</sup>.

Отож, звістку від Антоновича Витвицький зустрів із радістю – вони зналися ще з часів такого далекого і ностальгічного довоєнного Львова.

Натхненний ідеями і планами МУРу, Витвицький говорить про створення союзу українських музик: «В останньому часі зв'язався з пр[офесором] Савицьким і поставив питання, чи не було б доцільно згуртуватися нам, музикам, у своєму союзі – скажімо – “Об'єднанні Українських Музик”. Наша організація в ніякому разі не могла б дорівняти письменницькій, наші зв'язки мусіли б бути поки що листовні, та це не значить, що нам нічого робити не треба. Яка Ваша думка про цю справу?»<sup>55</sup>. Врешті відомо, що такий союз було створено у квітні 1946 року і саме Витвицький очолив управу

<sup>52</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 441.

<sup>53</sup> Запаринюк В. Забутий театр. С. 82–84.

<sup>54</sup> Листи Р. Савицького до М. Антоновича від 4 січня 1947 та 21 січня 1947 року, Берхтесгабен // *Архів М. Антоновича*. Автограф. Арк. 1.

<sup>55</sup> Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 16 лютого 1946 року, Кауфбойрен // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

ОУМ (навіть у таких несприятливих для праці умовах, коли музиканти перебували у різних таборах, і координація діяльності ОУМ була справою непростою, управа дуже прискіпливо ставилася до бажаючих стати членами організації, вимагала документи про фахову освіту та збирала «опінію» музичних авторитетів)<sup>56</sup>. Найбільшими досягненнями ОУМ було створення «великих репрезентативних колективів» – мішаного хору Нестора Городовенка і капели бандуристів під управою Григорія Китастого, – та організація Тижня української культури, що відбувся у Мюнхені 4–17 квітня 1948 року. Виступи хорової чоловічої капели під керуванням Володимира Божика, п'яніста-віртуоза Бориса Максимовича, оперного співака Лева Рейнаровича, Вероніки Максимович та Ореста Руснака у супроводі п'яніста Романа Савицького, згаданого хору Нестора Городовенка і капели бандуристів, учнів балетної школи Валентини Переяславець збирали на концертах повний аншлаг і захоплені відгуки в німецькій пресі. «Я впевнений, – заявив у своєму виступі військовий губернатор Баварії Марей Веґонер, – що коли б показати сьогоднішню імпрезу американському конгресові, він схвалив би без вагань закон про допущення великої кількості переміщених осіб до Сполучених Штатів Америки»<sup>57</sup>. Мюнхенський тиждень української культури став визначною подією в українському культурному житті і, що важливо, «це була одна з найбільших спроб переступити заворожене коло нашої замкнутості і відокремлення від світу»<sup>58</sup>.

І Антонович, і Витвицький листовно поринають в організаційні справи. Створення ОУМ, обговорення майбутнього з'їзду українських композиторів і музикознавців (хоч виступати зголосилося всього четверо: Витвицький, Ольховський, Антонович та музиколог з Мюнхена Крахно, – та й чисельно він заповідався «дуже скромним»), організація музичного журналу, історія якого з різних причин не дійшла омріяного фіналу, і водночас жодних побутових нарікань чи особистих проблем. В умовах неможливості прогнозу-

<sup>56</sup> Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 28 серпня 1947 року, Кауфбойрен // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>57</sup> Климчак Марія. З архіву Українського Національного Музею: Мистецтво і доба Ді-Пі. *Час і події*. 8 вересня 2011. URL: <http://www.chasipodii.net/article/8793/issue/361> (дата звернення 16.04.2015).

<sup>58</sup> Витвицький В. Музика на Мюнхенських тижнях української культури. Його ж. *Музикознавчі праці. Публіцистика*. С. 321.

вати власне майбутнє, використовуючи звичні форми організації музичного життя, іде інтенсивна праця над збереженням культурної самоідентифікації, не зважаючи, образно кажучи, на ступінь її «коефіцієнта корисної дії». Така стратегія давала точку опори у нових життєвих обставинах, коли «інакшим стає ставлення до світу, інакшим виявляється образ самого себе, а цей процес ніколи не буває швидким або безболісним»<sup>59</sup>.

Зв'язки, що тільки-но зав'язалися, знову рвуться в силу об'єктивних обставин – у таборах почалася масова еміграція, а згодом – і ліквідація самих таборів. Антонович на той час викладає хоровий спів та музику в греко-католицькій семінарії, що знаходилася у замку Гіршберг. Разом із семінаристами він клопочеться про переїзд до Голландії і в травні 1948 року покидає Новий Ульм – Українська духовна семінарія зі своїм диригентом вирушила до Кулемборга. А Василь Витвицький із родиною восени 1949 року переїжджає у США й оселяється у Детройті. Вони листовно знаходять один одного у жовтні 1951 року, але це вже наступний етап їхніх взаємин. Більш як через двадцять років Антонович напише у листі до Павла Маценка:

Я особисто його (Василя Витвицького – У. Г.) дуже ціную як музиколога й поважаю як людину ще з тих часів, коли я, будучи студентом Львівської консерваторії, слухав його викладів. Він є послідовним представником певного напрямку, повністю володіє своїми емоціями, завжди «остається собою», «європеець» у кращому розумінні цього слова. Він ним і залишився, може тому, що не живе в Європі. Це людина «вирівняна», має багато тих прикмет, які я хотів би мати, але не маю, тому що у мене – на загал беручи – інша вдача<sup>60</sup>.

Отож, мабуть, настав час творити нове бачення історії нашої музичної еміграції у всіх її взаємозв'язках і взаємовпливах, застосовуючи дослідницькі стратегії нових напрямів історіописання. Щоб міркування про нашу повоєнну музичну еміграцію не були надто абстрактними, треба рухатися в напрямку конкретного, «намацального» сенсу. Її епістолярія є саме тим джерелом, котрий свідчить про «фактори, сили, ідеї, інтереси, обставини, ментальні

<sup>59</sup> Титаренко Т. Життєвий світ особистості у межах і за межами буденності. С. 240.

<sup>60</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 17 травня 1975 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

і культурні горизонти, які спонукали історичних гравців зробити вибір або прийняти рішення, яке потім стало «історією»<sup>61</sup>.

### 3.2. Мистецький український рух (МУР) та українське еміграційне музикознавство: тенденції та паралелі (1940-ві – поч. 1950-х років ХХ ст.)

В Україні та світі протягом останніх років вийшла друком значна кількість видань, присвячених українським літературним здобуткам 40-х років в еміграції: антологія «мурівської» прози в Україні<sup>62</sup>, у Польщі опублікована монографія Лідії Стефанівської «Місія неможлива. МУР і відродження українського літературного життя в таборах для біженців на території Німеччини 1945–1948»<sup>63</sup> та видана «Антологія першоджерел Українського Мистецького Руху 1945–1948»<sup>64</sup>. Це не враховуючи окремих видань поетичних, прозових та літературно-критичних творів, що містять розлогі наукові коментарі. Очевидно, що мистецька спадщина далекої, важкої, але творчо наснаженої доби Ді-Пі далі викликає сталий інтерес як у читача, так і літературознавців. Продовжується осмислення інтелектуальних дискусій «європеїстів» та «органістів», які запекло велися з трибун «мурівських» з'їздів і стосувалися вибору шляху, яким має розвиватися українська література назагал і в еміграції зокрема. Літературознавець Віра Агеева вважає, що «таборовий» доробок кінця сорокових підсумував півстолітній літературний досвід», і серед інших здобутків – публікацій текстів, інтерпретацій з позицій сучасників творчості 20-х, спроби узагальнення художніх пошуків, означення стилів і напрямів, – найважливішим видається «окреслення канону модерного письменства першої половини ХХ століття»<sup>65</sup>.

<sup>61</sup> Граціозі А. Мудрість ретроспекції. С. 40.

<sup>62</sup> Проза Мистецького Українського Руху: тексти та інтерпретації. Київ: Книга, 2013. 576 с.

<sup>63</sup> Stefanowska L. Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948. Warszawa, 2013. 344 s.

<sup>64</sup> Stefanowska L. Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948. Warszawa, 2014. Część II. Antologia tekstów źródłowych. 655 s.

<sup>65</sup> Агеева В. Інтелектуальні дискусії Мистецького Українського Руху. *Проза Мистецького Українського Руху: тексти та інтерпретації* / Упор. С. Шліпченко. К.: Книга, 2013. С. 574.



Іншим дуже важливим підсумком цього процесу було витворення нового типу літературної критики. Усвідомлена Ю. Шевельовим (Шерехом) як провідним ідеологом мурівського літературного руху «загроза ідеологізації літературознавства»<sup>66</sup> привела до відмови від критики, яка була поставлена на службу «вузькопартійній ідеї», тому естетичні проблеми порушувалися щораз менше. До слова, українська історіографія зіткнулася із тою ж дилемою – так, відомий бібліограф та історик Лев Биковський назвав повоєнні 40-ві роки добою всеукраїнського великодержавницького світогляду, який, як вважалося, був основою «динамічної потенції українства в усіх ділянках і напрямках його життя»<sup>67</sup>. (Виразне домінування національно-державницького гранд-нарративу в музичному просторі еміграції засвідчує поява 1984 року праці Теодора Терен-Юськіва «Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича», у якій автор проголошує: «Тільки національно волелюбні та державницькі задуми в музиці мають саме найбільшу цінність для нас»<sup>68</sup>).

Отож, після Другої світової війни дискусія про стратегію українського культуротворення в еміграції розвивалася у двох напрямках – традиціоналістському та модерністському. «Мурівці» обговорювали переваги національно-органічного і європейського стилю в літературі<sup>69</sup>, художники дискутували про «формалізм» і «реалізм», в науці традиціоналісти вважали, що праця має бути спрямована на українознавство, а модерністи прагнули наблизити її до західних наукових стандартів і критеріїв. «Немає жадного сумніву, що справа, метод, обов'язок є визначальні, а мистецтво, художні засоби, пошуки досконалости стосовно до першого – підрядним», – писав літературознавець Григорій Грабович<sup>70</sup> про літературні тенденції у 1945–50-х роках, які стали визначальними для українського еміграційного мистецтва. Одразу треба зауважити, що ця проблема не нова – дискусія про те, чи потребує мистецтво

<sup>66</sup> Там само. С. 572.

<sup>67</sup> Биковський Л. Україна над океаном. Франкфурт, 1946. С. 5–6.

<sup>68</sup> Терен-Юськів Т. Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича. Лондон, 1984. С. 3.

<sup>69</sup> Про складні пошуки шляхів модернізації української літератури 40-х років див.: Павличко С. Модернізм у контексті Мистецького Українського Руху. Його ж. *Дискурс модернізму в українській літературі*: монографія. Київ: Либідь, 1999. С. 281–390.

<sup>70</sup> Грабович Гр. Велика література. *Сучасність*. 1986. №7–8 (303–304). С. 59.

орієнтуватися на певні світоглядні ідеї, чи повинно бути вільне від них, активно розвивалася у львівському інтелектуальному середовищі 30-х років, звідти перенеслася на сторінки львівської преси, зокрема журналу «Вісник» та двотижневика «Назустріч».

14 квітня 1935 року в Товаристві українських письменників і журналістів ім. І. Франка відбувся вечір-дискусія «Чи мусить письменник мати світогляд?», у якій взяли участь відомі постаті львівського інтелектуального середовища. Зокрема, літературознавець Михайло Рудницький обстоював тезу про те, що втілення світоглядних ідей у літературі обмежує творчу свободу мистців і знижує естетичну цінність твору, а отже, письменник взагалі може не мати світогляду, бо світоглядне мистецтво – тенденційне, а Микола Гнатишак стверджував, що присутність ідеології у творчому процесі є необхідною. Після Другої світової війни ті ж концепції продовжували впливати на літературну критику еміграційного Мистецького українського руху<sup>71</sup>.

Спробуємо поглянути, як ця дискусія розгорталася в музичному середовищі «таборової доби» і перших повоєнних десятиліть, а також наскільки неоднозначними були персоналістичні прояви «опозиційної» музикознавчої науки<sup>72</sup>.

Відомо, що під впливом активних об'єднавчих рухів літераторів 25–26 квітня 1946 року було створене Об'єднання українських музик (ОУМ), тоді ж відбувся Перший з'їзд, на якому головою ОУМ було обрано Василя Витвицького. У доповіді «Наші завдання» він зосереджується на проблемах професійного виконавства, потребі розширення концертного репертуару, говорить про значення фахової музичної критики, необхідність вивчення церковної музики і видання музично-церковних творів, та врешті постулює: «Ідучи від окремих питань до узагальнень, ми шукатимемо в кожній ділянці діяльності ОУМ і його членів збереження і підкреслення національного характеру нашого музичного життя». Оскільки збе-

<sup>71</sup> Антологія української літературно-критичної думки першої половини ХХ століття / Упор. В. Агеєва. Київ: Смолоскип, 2016. С. 38.

<sup>72</sup> Детальніше див.: Граб У. Українське еміграційне музикознавство у контексті культуротворчих стратегій «доби МУР-у» (40–50 рр. ХХ ст.). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 32. С. 78–89; її ж. Доба «МУР-у» та українське еміграційне музикознавство: тенденції та паралелі. *Studia Ucrainica Varsoviensia*. Warszawa, 2016. Т. 4.

реження власної ідентичності було головним завданням в умовах вимушеного переселення, основним засобом для його досягнення стала «меморіалізація мистецького простору»<sup>73</sup> і його ідеологізація. Тому, як слушно зазначає В. Пилипович<sup>74</sup>, серйозної розмови про подальші творчі перспективи в нових умовах на Першому з'їзді ОУМ не відбулося.

12–13 липня 1947 року у Берхтесгадені пройшов установчий Конгрес, на який з'їхалися делегати від МУРу, представники театрального, музичного та образотворчого світу (ОМУСу, ОУМ і УСОМ), з метою створити нову організацію, яка б об'єднала всі мистецькі угруповання під назвою Об'єднані Мистецтва (ОМ). Цей «утопійний» захід, за Ю. Шерехом, відбувся вперше і востаннє, й «жадної діяльності після конгресу з його 83 учасниками – літераторами, мистцями, акторами, музикантами, як можна було передбачити, – ОМ не розгорнув»<sup>75</sup>. Від ОУМ доповідь виголосив В. Витвицький, і, судячи із саркастичної згадки Ю. Шереха («Витвицький від композиторів читав мораль на заявлену тему мистець і громадянин»<sup>76</sup>), у його виступі нові ідеї щодо стратегії діяльності еміграційних музик і музикознавців не прозвучали.

24 і 25 лютого 1948 року в Мюнхені відбувся II з'їзд ОУМ. Число присутніх музикантів складало 70: 65 дійсних членів (і 5 кандидатів), з них було 5 (!) музикознавців. У доповіді «Світла й тіні нашого музичного життя» Василь Витвицький був вимушений констатувати: «Однією з найбільших тіней, що падали на наше музичне життя, була відсталість від сьогочасних музичних теорій. Нова музика, що давно уже перейшла свою добу ферменту і експериментаторства є усе ще поза колом зацікавлення наших музик. Це може звучати парадоксально, але є фактом, що наші письменники розуміють краще мову сучасності, ніж наші музиканти – міжнародну своєю природою мову музики» (виділення моє – У.Г.). Витвицький говорить про відсутність новаторського підходу в творців хорової музики, і симптоматично, що культ народної

<sup>73</sup> Кривда Н. Українська діаспора: досвід культуротворення. С. 133.

<sup>74</sup> Українська музикознавча думка на початках повоєнної еміграції: Лисько, Витвицький, Рудницький / Підгот. до друку, вступні есеї, комент., прим. В. Пилипович. *Українська музика*: науковий часопис. 2014. Ч. 4 (14). С. 95.

<sup>75</sup> Шерех Ю. Я – мене – мені... (і докрути). Спогади. 2. В Європі. Харків: Фоліо, 2012. С. 203.

<sup>76</sup> Там само. С. 203.

пісні характеризує як «надзвичайно складну проблему» (!). Отже, усвідомлюючи назрілу потребу випрацювання нових концепцій розвитку української музики в еміграції, ні Витвицький, ні інші музикознавці, як видається, не наважилися такі запропонувати. Тому що, як слушно стверджує Н. Кривда, «для тих, кого діаспорний мистецький загал визнавав національними митцями, чітке наслідування принципової соціальності (а радше – політизованості) творчості ставало необхідним, а це обмежувало їх творчі пошуки у частині засобів та стилів»<sup>77</sup>. В українському музичному середовищі вкоренилася тенденція, що тривалий час переважала у повенному еміграційному дискурсі назагал: «зберігання» мистецької спадщини – традицій, цінностей, культ пам'яті, відтворення «батьківської культури», що привела до канонізації художніх форм і процесів»<sup>78</sup>. Як тут не погодитися з дуже слушним спостереженням історика Я. Грицака:

Специфіка української інтелігенції – знову ж таки, як і всієї інтелігенції східноєвропейської, – полягає в особливій націєтворчій функції інтелектуалів. Це водночас і їхнє благословення, і їхнє прокляття. Благословення, бо дає відчуття особливої, ні з чим незрівнянної героїчної місії. Прокляття, бо накладає на неї такі інтелектуальні обмеження, з яких годі вирватися. Щоби досягнути справжніх інтелектуальних висот, треба подолати силу національного тяжіння<sup>79</sup>.

Музикознавче «ядро» у «таборову добу» склали старша генерація у складі Василя Витвицького, Зиновія Лиська, Андрія Ольховського – покоління, котре, за образним висловом, «живе давно минулим, тобто, находячись фізично на бруксах Нью-Йорку, блукає духом по Хрещатику»<sup>80</sup>. До них приєднався Мирослав Антонович, представник «середнього» музикознавчого покоління та мистці, в яких музично-критична діяльність була радше громадським обов'язком, ніж фаховою справою. Літературною трибуною для український музикознавців була еміграційна періодика, зокрема журнал «Арка», газети «Українська трибуна» (Мюнхен), «Укра-

<sup>77</sup> Кривда Н. Українська діаспора: досвід культуротворення. С. 141.

<sup>78</sup> Там само. С. 133.

<sup>79</sup> Грицак Я. Ігри з кочергою: всерйоз і по-українськи. Його ж. *Страсті за націоналізмом: стара історія на новий лад*. Київ: Критика, 2011. С. 141.

<sup>80</sup> Ясь О. Українська зарубіжна історіографія 1945–1991 рр. у світлі рефлексів її репрезентантів. *Ейдос*. Київ, 2005. Вип. 1. С. 351.

їнське слово» (Регенсбург), «Українські вісті» (Штудгарт). Питання, які піднімалися на їхніх сторінках, потребували нагального практичного вирішення – зокрема, організація музичного життя, проблеми музичної критики і завдання музичної публіцистики, церковна музика й необхідність реформування церковного співу. Проблеми «ширшого закрою», що стосувалися програми розвитку музичного мистецтва в еміграційному середовищі, порушувалися вкрай рідко, побіжно, і в рамках публікацій «традиціоналістичного» характеру.

У цей час з'являються перші публікації Антоновича в емігрантській пресі – в газеті «Українська трибуна», в мистецькому журналі «Арка». Образну картину музичного життя у таборовому середовищі з гумором описує Антонович в публікації «Українська суспільність і музика»:

Мистці нарікають, що загал українського громадянства присвячує їм і їхньому мистецтву мало уваги. Українське громадянство нарікає на мистців, що вони дають мало цікаві виступи. Критики-музикознавці нарікають на мистців, що вони поступаються забаганкам і невиробленому естетичному смакові ширшої публіки. Мистці-виконавці нарікають на критиків-музикознавців і на музик-композиторів, що вони тільки багато критикують, а мало роблять<sup>81</sup>.

Зважаючи на такий «фермент», Антонович зупиняється на проблемі організації музичного життя і наголошує на необхідності «розширювати горизонти» музичних потреб еміграційної спільноти. Ці потреби визначала передовсім ідея національно-патріотична, звідси перевагу мали традиційні великі жанри, в яких можна було говорити «від імені народу» і для нього, а саме хорова творчість («інвазія “репрезентативних” хорів», за А. Ольховським). «Українські хори були тими низовими клітинами, що в них довгий час жила українська музика», – писав Антонович, відзначаючи, що хори були «не тільки речниками, але й рушіями українського національного пробудження». З інструментальною музикою у різних її формах була пов'язана проблема не лише її виконання, але й рецепції – ішла мова про «ширші маси громадянства», на які мусили орієнтуватися виконавці і які визначали музичне коло своїх зацікавлень, від форм і жанрів до репертуару. І які здебільшого не відчували

<sup>81</sup> Антонович М. Українська суспільність і музика. *Українська трибуна*. Мюнхен, 16 листопада 1947. С. 4.

потреби «озброїтися мікроскопом музичного знання і підготовки, щоб зауважити якнайбільше тієї краси, що криється в даному музичному творі»<sup>82</sup>, як про це ідеалістично пише Антонович.

Характерні штрихи до культурних смаків таборової спільноти – у листі референта культурно-освітньої праці з табору «Нова Говерля» (місто Ноймаркт) до Антоновича – «оперного співака в Новому Ульмі». Обговорюючи можливість організації його концерту, референт пише: «Знаючи нашу публичність, що їх інтересує: це спорт – футбол, або чорна та біла магія – “штучки” – або групові концерти. Камерна музика – сольо спів – їх цілком не бавить. Для наших людей, спеціально селянсько-робітничих мас, найкращий програм – це веселі народні жартівливі пісні, поважних речей не розуміють і не зносять»<sup>83</sup>.

У статті «Наше музичне життя» М. Антонович зосереджується на двох ділянках таборового життя – музичні імпрези і музична критика. Якщо музичні імпрези потребували підвищення мистецького рівня виконавства і впорядкування «мистецької лінії концерту» (яким властиві «безстилевість, несистематичність та випадковість репертуару»<sup>84</sup>), то однією з проблем музичної критики була відсутність власного друкованого органу, створення якого гостро назріло. Такий журнал повинен розглядати «мистецько-музично-музикознавчі справи» через об'єктив серйозної фахової оцінки всіх музичних подій еміграційного життя, у якому рецензія ставала часто полем, на якому зводилися особисті порахунки чи здійснювалася дружня реклама<sup>85</sup>. Антонович наголошує на тому, що написання критичних відгуків – справа музикознавців, оскільки «працю критика, по-моєму, можна б порівняти з працею науковця-знавця, педагога та лікаря від музичних справ і все це повинно міститися в одній особі»<sup>86</sup>. Тему музичної критики в еміграційних умовах розвиває Роман Савицький, який підкреслює її обов'язковий професійний статус, оскільки для самих музикантів – виконавців та

<sup>82</sup> Антонович М. Українська суспільність і музика. *Українська трибуна*. Мюнхен, 16 листопада 1947. С. 4.

<sup>83</sup> Лист до М. Антоновича від невстановленого референта культурно-освітньої праці в Новій Говерлі від 30 жовтня 1946 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Автограф.

<sup>84</sup> Антонович М. Наше музичне життя. *Українська трибуна*. Мюнхен, 1 листопада 1946. С. 3.

<sup>85</sup> Там само.

<sup>86</sup> Там само.

композиторів – фахова оцінка є «свіжим джерелом нових шукань і досягів»<sup>87</sup>. На жаль, створення, а швидше відновлення, журналу «Українська музика» в еміграції має свою непросту історію, яка так і не була реалізованою.

Ще одна тема, котру порушує Антонович у публікації «Дещо про церковну музику та вади церковно-музичного життя», – музичне оформлення богослужінь і низька якість церковного співу. Виконання в одній літургії творів різних композиторів «тягне за собою неправильну, нестильову інтерпретацію різних церковно-музичних творів»<sup>88</sup>. Звідси постає потреба вирішення проблеми фахової освіти і мистецької відповідальності регента церковного хору, й Антонович вносить пропозицію створити спеціальну музичну комісію, яка б дбала про зібрання, упорядкування і видання музичного репертуару, а також контролювала якість праці регентів<sup>89</sup>. Він називає такий захід потрібним оздоровленням в церковному музичному житті, який поверне церковній музиці «давній блиск і красу». Принагідно зазначу, що проблема відповідальності диригента-регента за мистецький рівень музичної складової богослужіння є актуальною і на сьогоднішній день.

Найбільшим «консерватором» у своїх поглядах на вектор розвитку української музики був Зиновій Лисько. Цю його рису вдало підмітив Роман Савицький-молодший, коли написав: «Часто брав він напрям “проти течії”, та з сміливістю піонера-новатора поширював із друзями-однодумцями вузькі, надто традиційні музичні обрії передвоєнної Галичини, а потім еміграції»<sup>90</sup>. Стаття З. Лиська «Джезова недуга» – це критика й неприйняття нових музичних форм, які набирали популярності у західному світі, а ширше – оборона української музики від модерних впливів, які, на думку Лиська, несли загрозу її ідентичності. Цікаво, що Соломія Павличко, загалом відзначаючи «тенденцію переважання естетства й формалізму над політичними суспільними цілями»<sup>91</sup> у журналі «Арка», характеризує

<sup>87</sup> Савицький Р. Не сантименти, а справжні вартості (Про музичну критику, її завдання і впливи). *Українська трибуна*. Мюнхен, 28 вересня 1947. С. 4.

<sup>88</sup> Антонович М. Дещо про церковну музику та вади церковно-музичного життя. *Арка*. Листопад 1947. Ч. 5. С. 32.

<sup>89</sup> Там само.

<sup>90</sup> Савицький-син Р. Зиновій Лисько і його музикознавча діяльність. *Записки НТШ*. Львів, 1993. Т. ССXXVI: Праці Музикознавчої комісії. С. 472.

<sup>91</sup> Павличко С. Модернізм у контексті Мистецького Українського Руху. С. 319.



публікацію статті Лиська як «прокол», який демонструє старі традиції оцінювання «за принципом “здорове-нездорове мистецтво”»<sup>92</sup>.

Розважаючи над питаннями, чи джаз «нова музична стихія, що несе з собою і нові норми естетики», чи явище декадансу, яке треба «поборювати, а передусім різко його відокремити від музичного мистецтва», Лисько категоричний: «Якщо наш національний організм в загальному дійсно здоровий, молодий і життєздатний, то скорше чи пізніше він переборе і джезову недугу»<sup>93</sup>. Він вбачав загрозу для «авторитету традиції» у впливах «інших» музичних форм вислову, і заперечував спроби їх адаптації навіть у найпростіших виявах (напр., обробках народних пісень у джазовій інтерпретації). Тому справедливо видається думка Миколи Сороки про те, що стаття Лиська є унікальним документом, що порушує низку проблем, серед яких важливими є питання «традиційної та анти-традиційної концептуалізації нації, взаємовідношення модернізму і традиції та ідентичності й еміграції»<sup>94</sup>. З ідеологічних причин, як вважає М. Сорока, «реакція на виклик модерної музики цілком уписувалася в загальнокультурну парадигму негативного сприйняття інших модерних видів мистецтва: літератури, малярства, архітектури». І не лише сучасних – так, Ю. Шерех гнівно пише про небажання еміграційного середовища, «що живе під знаком перегонів у патріотизмі»<sup>95</sup>, зрозуміти і гідно оцінити українську літературу 20-х років, твори, які, на думку вченого, були «не просто нові, а новіші за все, написане потім»<sup>96</sup>.

Утім, ця проблема має глибші корені – так, після Першої світової війни у великих європейських містах почала розповсюджуватися розважальна і, зокрема, джазова музика. І в Німеччині, яка пишалася своєю багатою культурною спадщиною, боротьба проти «легкої музики» велася в площині «культура versus цивілізація»: «глибина німецької душі проти французько-англосакської поверховості»<sup>97</sup>,

<sup>92</sup> Павличко С. Модернізм у контексті Мистецького Українського Руху. С. 312.

<sup>93</sup> Лисько З. Джезова недуга. *Арка*. Лютий 1948 р. Ч. 2 (8). С. 49–50.

<sup>94</sup> Сорока М. Модерність, еміграція and all that jazz. *Критика*. Жовтень 2010. URL: <http://krytyka.com/ua/articles/modernist-emigratsiya-and-all-jazz> (дата звернення 20.04.2015).

<sup>95</sup> Шерех Ю. Непросорі зернята. Його ж. *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Харків: Фоліо, 2012. Т. I. С. 38.

<sup>96</sup> Там само. С. 35.

<sup>97</sup> Nyffeler M. Droga ku przepaści. Rozwój nowej muzyki w Niemczech w latach 1900–1945. *Nowa muzyka niemiecka / Pod red. Daniela Cichego*. Kraków, 2010. S. 23.

«культурний націоналізм» проти споживацьких цивілізаційних новацій. Вихованим в академічній традиції західного зразка музикологам, зокрема З. Лиську, М. Антоновичу (згадаємо його публікацію «“Легка” музика», опубліковану в журналі «Українська музика» 1937 року) був співзвучний німецький «культурний максималізм», поєднаний із проблемою збереження української музики. «У державних народів музичне мистецтво може розвиватися навіть тоді, коли ширші маси громадянства підуть часово за “легкою музикою”, бо, маючи відповідні музичні осередки, поважна музика може рости, розвиватися й промінювати благородним теплом на громадянство, може сама, своєю вартістю, змагатися з “легкою музикою”, – писав М. Антонович. – У нас інакше [...] Ми мусимо з великим завзяттям і жертвенністю розбудовувати справжнє українське мистецтво, що є одним з найважливіших і найголосніших речників української національної сили й немеречности»<sup>98</sup>.

Публікації, пов'язані з естетичними вимірами української музики, були нечисленними, але все ж появлялися на сторінках періодики. Особливе значення різдвяних мотивів для українського мистецтва і питання їх звукової семантики порушує А. Ольховський (під псевдонімом Є. Оленський) у статті «Дещо про “різдвяне” в музиці»<sup>99</sup>, проблеми специфіки національного музичного мислення лежать в основі публікації М. Антоновича «Увага конструктивним елементам в українському мистецтві»<sup>100</sup> та Андрія Ольховського «До питань творчої проблематики української музики»<sup>101</sup>, якому належить також стаття «Католицизм і французька музика»<sup>102</sup> про важливість впливу глибинних етичних основ християнства на сучасну музику.

Антонович у статті порушує питання архітектоніки в широкому сенсі – як конструктивного, організовуючого фактору, що невластивий психологічній «матриці» українського народу; Ольховський

<sup>98</sup> Антонович М. «Легка музика». *Українська музика*: науковий часопис. 2014. Ч. 1 (11). С. 142.

<sup>99</sup> Оленський Є. Дещо про «різдвяне» в музиці. *Арка*. Січень 1948. Ч. I (7). С. 15–16.

<sup>100</sup> Антонович М. Увага конструктивним елементам в українському мистецтві. *Українська трибуна*. Мюнхен, 20 липня 1947. С. 5.

<sup>101</sup> Ольховський А. До питань творчої проблематики української музики. *Науковий збірник УВУ*. Мюнхен, 1948. С. 101–106.

<sup>102</sup> Оленський Є. Католицизм і французька музика. *Арка*. Травень 1948. Ч. 5 (11). С. 12–13.

демонструє музикологічну «зрілість» у характеристиці національного музичного мислення як складової «передового мистецтва світу». Він підкреслює, що у XVIII ст., коли на Заході творили всесвітньо відомі композитори та виконавці, «на сході можна назвати лише Україну з її Бортнянським, Березовським, Веделем, з її виключно багатоманітним музичним побутом, що широко вживав усе краще, що давав у музиці того часу Захід»<sup>103</sup>. Ця історична традиція мистецької співдії із Заходом, на думку А. Ольховського, і тепер допоможе Україні виконати її основне завдання – «завдання творчого опанування великими масштабами музичного мислення, що зростало б на ґрунті своєрідного духового обличчя народу»<sup>104</sup>.

Перспективу подальшого розвитку української музики А. Ольховський вбачає у відході від звичних форм і жанрів, у розвитку вільного, нетрадиційного музичного мислення. Елементи інтелектуалізму покликані урівноважувати чуттєву сторону музичного мистецтва і аж ніяк не свідчать про формалізм, беззмистовний конструктивізм та інші -ізми як прояви творчого занепаду, а навпаки, значно збагачують виразові ресурси. Якщо сенс естетичних пошуків європейських композиторів у тенденції «до порушення тотожних і повторних моментів через втілення незвичних, нежданих, примхливих інтонацій і через розбивання або розсування сталих конструктивних форм»<sup>105</sup>, то ситуація в українській музиці в цьому напрямі була не оптимістична. А. Ольховський у статті «Обрії нового Ренесансу: питання сучасної музики» стверджує:

Там, на батьківщині – нашу музику перетворено в прикладний засіб пропаганди, що нічого спільного з мистецтвом не має; безжалісно нищиться все, що бодай малою мірою намагається підвестись над рівнем посередности. Тут, на еміграції, – не спромоглись ще взятись навіть готувати ґрунт, що встиг уже зарости такими будяками, з якими щось вдіяти – зайва праця. Панує рівень побутового, але у відмінність від «дйтирамбічної побутовщини» в краю – тут лунає українська пісня (інвазія «репрезентативних» хорів), що вичерпується, на жаль, десятком назв, які ось уже протягом майже століття

<sup>103</sup> Ольховський А. До питань творчої проблематики української музики. С. 102.

<sup>104</sup> Там само. С. 104.

<sup>105</sup> Оленський Є. Обрії нового Ренесансу: питання сучасної музики. Арка. Серпень–вересень 1947. Ч. 2–3. С. 18. Передрук в: *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 101. С. 405–411.

складають основний репертуар наших хорів (знову і знову обробка Лисенка, Леонтовича, Стеценка)<sup>106</sup>.

У публікації «Альфредо Казелла», написаній під враженням звістки про смерть відомого італійського музичного діяча, А. Ольховський загострює увагу читача на тих значеннях творчої діяльності Казелли, які мали б особливу вагу для розвитку української музики. Йдеться про подолання традиціоналізму музичної творчості і пошуки «права творчої ілюзії глибоко суб'єктивного характеру»<sup>107</sup>. Ольховський продовжує тему – проблема-потреба нових естетичних запитів української музики – у статті «Балет чи “сценічні симфонії”?». Окреслюючи проблему розширення рамок існуючих музичних жанрів, тенденцію до інтеграції у сучасній музиці як важливий ознаці майбутніх процесів (сучасний балет – сценічна симфонія – новий жанр симфонізму), Ольховський знову наголошує: свобода від ідеологічного диктату з обох боків є запорукою подальшого поступу музичного мистецтва, звільнення його від обтяжуючих «кайданів» ідейних зобов'язань і обмежень. «Бо в граничній свободі творчого “Я”, розкріпаченого від “зовнішніх” приводів свого вияву (сучасна тоталітарна практика “ідейного плянування” мистецтва) і від усього того, що як відстояні навиків традиції, затримує втілення “Я” (виділення моє – У. Г.), – сенс творчих шукань сучасності. Саме це один із найкардинальніших принципів естетики, як його маніфестують найвизначніші представники сучасної музики»<sup>108</sup>.

Симптоматично, що Ольховський поставив в один ряд ідейну запрограмованість як радянського, так і еміграційного штибу, які, безперечно, різнилися масштабом, метою і завданнями для її досягнення, але оперували подібними методами. Відомо, що під час правління Сталіна соціалістичний реалізм був визнаний як обов'язковий у всіх країнах соціалістичного табору. Так, у східній частині розділеної після війни Німеччини (НДР) обов'язкове дотримання основної естетичної програми – суспільної придатності мистецтва при виразному домінуванні змісту над формою – привело

<sup>106</sup> Оленський Є. Обрії нового Ренесансу: питання сучасної музики. С. 20.

<sup>107</sup> Оленський Є. Альфредо Казелла. *Літературний зошит*. Квітень–травень 1947. Ч. 4–5. Об'єднання Українських письменників МУР. С. 7.

<sup>108</sup> Оленський Є. Балет чи «сценічні симфонії»? *Арка*. Березень–квітень 1948. Ч. 3–4. С. 73.

до 20-літньої мистецької стагнації. «Між двома таборами музики – авангардної у західному виданні і традиціоналістичної орієнтації з-під знаку соціалістичного реалізму повстали фундаментальні, в той час ледве чи можливі до подолання розбіжності», – пише німецька музиколог Гізела Наук, і зазначає, що в історичній пам'яті залишилися ті композитори, які постійно розширювали політично визначені естетичні границі<sup>109</sup>.

Аналогічними, до прикладу, були вимоги до творів «соцреалістичного» спрямування у повоєнній Польщі:

Мала то бути музика комунікативна, програмна, найкраще вокальна; особливо бажаною була масова пісня. Музика «абсолютна» була за визначенням підозрілою, бо унеможливлювала контроль за її ідеологічним висловом; її «формалізм» був загрозливим і відкидався як відособлений від «справжнього життя людей», абстрагований від «їх реальних справ і потреб», як такий, що не виховує «нову людину» і не мобілізує до праці для добра народу<sup>110</sup>.

Чи не вбачаються тут певні паралелі з ідеологічними вимогами до мистецького «продукту» в еміграційному середовищі, переконаному, що мистецтво мусить мати «керівні ідеї»? «Вже те, що взагалі постулюється якийсь позамистецький імператив, якась остаточна мета для мистецтва й літератури, наближує цю програму та теорію літератури до літературної теорії тієї самої держави, того “злого царства”, яку всі вважали смертельним ворогом»<sup>111</sup>, – писав Г. Грабович, характеризуючи таку концепцію як «гуманістично вдосконалений» варіант соцреалізму.

Це була проблема не лише мистецького середовища – так, історик Н. Яковенко стверджує: «По другий бік радянського кордону під гаслами примату національного інтересу існувала не менш заангажована націоналістична історіографія, і одна і друга мали за головну мету виховувати, забуваючи, що для цього є пропаганда, тим часом як завдання науки – безстороння правда, яка партійною не буває»<sup>112</sup>.

<sup>109</sup> Nauck G. Duchowość i władza. O rozwoju muzycznego modernizmu «made in GDR». *Nowa muzyka niemiecka*. S. 45.

<sup>110</sup> Dadak-Kozicka K. Początek powojennej batalii o muzykę w świetle dokumentów z Walnych Zjazdów Związku Kompozytorów Polskich. *Polski rocznik muzykologiczny. Na stulecie polskiej muzykologii*. Warszawa: PWM, 2011. T. IX. S. 188.

<sup>111</sup> Грабович Гр. Велика література. С. 59.

<sup>112</sup> Яковенко Н. До питання про методологію вивчення історії України. *Гене́за: Філософія. Історія. Політологія*. 1996. №. 1 (4). С. 120.

Зазначу, що думки А. Ольховського перегукуються з новими естетичними запитами в малярстві – так, В. Ласовський у рецензії на Осінній салон 1947 року в Парижі писав: «Ідея твору, творчий побуд знаходить свій вислів у малярській оповідній матерії: кольорі і площинній формі, – і в них розсмажує найбільшу частину свого емоційного потенціалу. Зацікавлені тематизмом у мистецтві, наші пропагатори неодмінно великого національного стилю формою, суто сучасно-патріотично-боево-історично-виховно-морального і т. д. змістом покинули б лабіринти Осіннього сальону з глибоким розчаруванням»<sup>113</sup>.

Відсутність новаторських ідей в еміграційному музичному середовищі відзначає М. Антонович у публікації «Шляхи нового мистецтва (“Матіс Маляр” Гіндеміта)». Антонович пише:

Ми не знаємо, на жаль, над чим працюють наші композитори та музикознавці, чи вони включаються в загальні шукання нових форм, чи може ідуть протоптаними шляхами музичної традиції, – Однак, приглядаючись до нашого музичного життя, до його проявів, ми не бачимо ані спроби, ані навіть стремління створити щось нове, а бодай щось, що було б виявом шукання нового [...] наше музичне життя не йде з духом часу, не включається в тенденції сучасної доби, а йде по лінії найменшого спротиву втертим, а деколи й «виртертим» уже шляхом «традиційщини»<sup>114</sup>.

Отож, «таборова» доба не випрацювала нових стратегічних напрямів розвитку української музичної культури. Зрештою, традиціоналізм залишився парадигмою музичного мислення і в повоєнній українській діаспорі, породивши поділ на «національних митців та ненаціональних (лише як українці за походженням) – “митці для діаспори і митці для широкого загалу”»<sup>115</sup>. Ця тенденція характерна і для наукового еміграційного простору – так, історик А. Атаманенко зазначає, що для українських зарубіжних істориків «їхня належність до української національної історіографії визначалася власне національно-державницьким трактуванням проблем української історії». Водночас вони належали до інших

<sup>113</sup> Ласовський В. Листи з Парижу про мистецтво. Арка. Лютий 1948. Ч. 2. С. 52.

<sup>114</sup> Антонович М. Шляхи нового мистецтва («Матіс Маляр» Гіндеміта). *Українська трибуна*. Мюнхен, 6 квітня 1947. С. 4.

<sup>115</sup> Кривда Н. Українська діаспора: досвід культуротворення. С. 141.

історіографій – американської, французької та ін., однак «при зміні концептуальних засад творів вони переставали бути українськими істориками»<sup>116</sup>.

Тому слушною, хоч і дискусійною, видається думка, що на тлі «зростаючого інтелектуального динамізму повоєнної Європи»<sup>117</sup>, за Ю. Луцьким, послідовний традиціоналізм українських мистців зумовлював їх маргіналізацію в суспільстві або ж на відторгнення від нього<sup>118</sup>. Так, приклад рецепції творчості однієї з найбільш цікавих еміграційних композиторів – Стефанії Туркевич-Лукіянович – виразно засвідчує ту «розділеність», на яку звертає увагу дослідниця її творчості С. Павлишин: «Вона не увійшла в чуже середовище, бо не закоренилася від дитинства в Англії (як наприклад Кузан у Франції) і не мала підтримки діаспори (як це виступало в Америці), бо ця була в її новій батьківщині занадто малою, слабкою»<sup>119</sup>. А між тим творчість Стефанії Туркевич-Лукіянович вирізняла яскрава новаторська музична мова, яка була «синхронна світовій музиці», і у цьому, на думку С. Павлишин, вона була «єдина з західноукраїнських композиторів (за винятком початкової творчості Миколи Колесси)»<sup>120</sup>. «Митцем для широкого загалу» був для еміграційного середовища один з найавангардніших українських композиторів Мар'ян Кузан, творчість якого здобула широке визнання у Франції, а в Україні і на сьогодні маловідома. Звідси у працях сучасних дослідників з'являються твердження про те, що українські мистці не запропонували «ні жодного варіанту укорінення на новому культурному ґрунті, ні оптимальних варіантів рееміграції»<sup>121</sup>, або що «окрема цінність культуротворення в діаспорі для соціодинаміки української національної культури на сьогодні відсутня»<sup>122</sup> з огляду на його меморіальний характер і консервацію культурних цінностей не так загальнонаціональних, як «сформованих і закріп-

<sup>116</sup> Атаманенко А. Українська зарубіжна історіографія: до проблеми образу. *Науковий блог НаУ «Острозька академія»*. 30 червня 2009. URL: <http://naub.org.ua/?p=471> (дата звернення 16.04.2015).

<sup>117</sup> Ясь О. Українська зарубіжна історіографія 1945–1991 рр. у світлі рефлексів її репрезентантів. С. 340.

<sup>118</sup> Цит. за: Кривда Н. Українська діаспора: досвід культуротворення. С. 84.

<sup>119</sup> Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів: Бак, 2004. С. 149.

<sup>120</sup> Там само. С. 150.

<sup>121</sup> Цимбал Т. Феномен еміграції: досвід філософської рефлексії. Київ, 2012. С. 216.

<sup>122</sup> Кривда Н. Українська діаспора: досвід культуротворення. С. 71.



лених в культурній традиції західноукраїнського субкультурного комплексу»<sup>123</sup>. З цими твердженнями полемізують дослідники «вужчого профілю», зокрема Г. Карась у монографії «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі», яка розробляє на сьогодні один з пріоритетних у сучасній гуманітаристиці напрямків українського музичного діаспорознавства, й Г. Новоженець у праці «Образотворче мистецтво української діаспори 1940–1970 років: поліваріантність художнього досвіду» та ін.

Занадто «традиційно» для західного світу і занадто «модерново» для середовища еміграційної спільноти; потреба у вільному, сучасному за способом самовираження творенні і бажання утримати, зберегти власну ідентичність у традиційних для музичного вислову формах; необхідність бути частиною «їх» і потреба залишитися частиною «нас»... Як слушно пише польська літературознавець Ханна Госк, міграція «може “відкрити” суб’єкт на новий досвід, заінспірувати його до креативних дій, може теж “замкнути” його у вимишленому просторі і минулому часі (“там-тоді”), унеможливаючи контакт з новим оточенням або... залишити в стані “підвішеному”, недозавершеному (“поміж”）」<sup>124</sup>.

Однак окреслені в таборових умовах напрямки наукової діяльності, які репрезентують традиціоналізм як естетичний параметр розвитку української музичної культури в еміграції, активно розвивалися. Так, Зиновій Лисько продовжив і довів до блискучого завершення «фольклорний» напрямок наукових досліджень у своїй багатотомній збірці «Українських народних мелодій», хоча, як не парадоксально, вважався модерним композитором; Василь Витвицький створив дуже цінну картину музичного та культурно-мистецького життя в еміграції у своїй численній музично-критичній та публіцистичній діяльності; проблеми церковного співу та церковної музики становлять осердя наукової праці Мирослава Антоновича, який з початку 1950-х лише розпочинає свій шлях у «великій» науці, та Павла Маценка. Симптоматично, що А. Ольховський після еміграції до Америки практично перестав займатися музикознавчою діяльністю – після дослідження «Music under the Soviets.

<sup>123</sup> Там само.

<sup>124</sup> Gosk H. Wprowadzenie. *Narracje migracyjne w literaturze polskiej* / Pod red. Hanny Gosk. Kraków, 2012. T. 2. S. 8. URL: [http://images.nexto.pl/upload/sklep/universitas/ebook/narracje\\_migracyjne-gosk\\_hanna-universitas/public/narracje\\_migracyjne-universitas-demo.pdf](http://images.nexto.pl/upload/sklep/universitas/ebook/narracje_migracyjne-gosk_hanna-universitas/public/narracje_migracyjne-universitas-demo.pdf) (дата звернення 16.04.2015).

Agony of an Art», яка вийшла 1955 року, він зосередився на композиторській праці. Василь Витвицький вважав, що твори Ольховського – «абсолютно цінний вклад у нашу музичну літературу», і слід «старатися притягти його в коло наших музичних працівників, а старі претензії й непорозуміння відсунути на бік»<sup>125</sup>.

Як згадує його син, «Андрій Васильович поступово перестав спілкуватися з українськими музикантами, яких знав по Львову та по Німеччині. Вони жили в різних містах і штатах, а листуватися з ними українською мовою, якою він писав погано, бо ніколи не вчився в українській школі, було важко»<sup>126</sup>. Однак П. Маценко, який особисто був з ним знайомий, у листі до Антоновича відзначав, що Ольховський «знав чудово українську мову, про те свідчать його листи, а також був фахівцем в історії нашої музики»<sup>127</sup>. Видається, що причина була глибшою і знаходилася в площині суперечностей у поглядах на «взірець» діяльності українського музичного діяча в еміграції і її патріотично-виховну місію. Антонович зі свого боку намагався нав'язати контакт з Ольховським, лекції якого він слухав ще під час навчання у Львівській консерваторії. Він повідомляє його про рішення видавати музичний журнал і, що важливо, підкреслює: «Моїм щирим бажанням є покласти журнал на потрібному рівні й прогнати навіть відтіні “регіональності”... тому то мені й так дуже залежить на Вашій співпраці. Говорю Вам це прямо, так як прямими є мої погляди у цьому відношенні»<sup>128</sup>. У наступному листі, через два тижні, Антонович повідомляє про те, що вислав свою статтю та план журналу для узгодження і пропозицій, але на цьому листування обривається (в архіві Антоновича знаходяться обидва листи, що повернулися назад з поміткою «адресатом не отримано»).

Лише на початку 1970-х у листі до Маценка Антонович напише:

Ви згадали про Ольховського. Шкода, що його не вдалося задержати при українській громаді і для української музикології... Думаю, що ту завинила і наша громада, головню ті, що вміють тільки вимагати й давати поради, а те й накази, як і що треба робити, але в по-

<sup>125</sup> Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 12 квітня 1955 року, Детройт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>126</sup> Ольховський А. Нарис історії української музики. С. 26.

<sup>127</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 5 березня 1973 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>128</sup> Антонович М. Лист до А. Ольховського від 28 січня 1958 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

требі не допоможуть...вимагають від іншого героїзму, самопосягати, особливо, коли з цього можуть самі трохи скористати, аби чужими успіхами закрити своє лінивство чи свою нездарність<sup>129</sup>.

Розвиваючись у повоєнні роки в руслі традиціоналізму, еміграційна музична наука при персоналістичному розгляді репрезентує складнішу і неоднозначну картину. І ключовою фігурою тут виступає Мирослав Антонович.

Відкритість до Нового, повага до думки Іншого, індивідуалізм, які були важливим виміром європейської культури, стали визначальними ознаками його способу мислення і парадигмою подальшої наукової праці. За словами німецького соціолога Ганса Йоаса, базовими культурними цінностями Європи є свобода, «толерована відмінність» і практичний раціоналізм, а також «внутрішній світ», «глибока повага до звичайного життя» і «самоздійснення»<sup>130</sup>. Саме свобода вислову і цінність самоздійснення, які набули поширення, за Йоасом, у європейському (і північноамериканському) суспільстві з 1960-х років, мали найважливіше значення для наукової і мистецької діяльності нашої еміграції. Опинившись з 1948 року у Голландії, М. Антонович почувався самотнім і відокремленим від української спільноти, однак отримав можливість глибше зрозуміти особливості європейської ментальності й трактувати процеси, що відбуваються у музичному середовищі еміграції, зокрема американської, в значно ширшому контексті. У 1976 році, в дискусії про «європейське і українське», листуючись з Маценком, він погодиться, що «наш світ є іншим»:

Це я бачу і відчуваю аж надто гостро на кожному кроці. [...] часами мене вражає мало що не польський «європеїзм» деяких українців, особливо з Галичини, і мало що не московський «антиєвропеїзм» деяких інших українців. А найбільше цікаве для мене одне, що поляки свій «європеїзм», а москалі свій «антиєвропеїзм» зуміли використати для своїх цілей, а в нас цей «європеїзм» та «антиєвропеїзм» послужив ще однією причиною для внутрішніх суперечок та взаємопоборювання<sup>131</sup>.

<sup>129</sup> Лист М. Антоновича до П. Маценка від 28 січня 1973 року, Де Меєрн // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>130</sup> Йоас Ганс. *Культурні цінності Європи*. Київ, 2014. С. 25.

<sup>131</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 19 березня 1976 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 2. Машинописний оригінал.

Це була «світоглядна перевага» коштом власної ізоляції, про яку свідчить українська письменниця і перекладач Віра Вовк, яка 1949 емігрувала до Бразилії і осіла у Ріо-де-Жанейро. Вона пише в автобіографії:

Мое життя так склалося, що я завжди жила осторонь від української громади, спілкуючись з нею листовно або при коротких відвідинах, що можна вважати благословенням і прокляттям. Прокляттям, бо природно було б стояти близько біля свого кореня, ссати його атавістичні соки і до певної міри впливати також на його розвій; благословенням, бо, живши в чужому середовищі, я мала ширше коло бачення і не могла впасти під вплив якоїсь насуненої ідеології (виділення моє – У. Г.). На перехресті різних поглядів і важко борючися з обставинами життя, я могла собі вибрати серед них такий світогляд, який найбільше відповідає моїй особі<sup>132</sup>.

Знайти рівновагу між внутрішньою потребою творити «велику науку про музику» (за аналогією до теорії «великої літератури» Грабовича) та «європейським» стилем мислення, що змінював кут зору на багато явищ, плеканих в еміграційному середовищі (які, за словами Ю. Шереха, підпадали під визначення «провінційності» – ознаки не географічної, але психологічної), було непросто. Частково в силу певного відчуження, у зону якого потрапляли ті, хто не був апологетом «месійності» української культури, а вважав її частиною «чудесного і багатообличного західного світу», «чудесність» якого полягала насамперед у тому, «що він не корив правду правилу і не жертвував дійсністю програми»<sup>133</sup>. Григорій Грабович писав: «Якщо характеризувати це категоріями відкритості культури, плюралізму, толерантності до інакодумців, гнучкості у вартостях і секуляризму, виникає думка, що ті два способи мислення – української еміграції та “Європи” – дійсно далекі один від одного. Тоді, і ще на деякий час, емігранти були в Європі, але не були частиною Європи»<sup>134</sup>. У наступне десятиліття, коли більшість українських музикознавців осіли на місці свого нового проживання, ця проблема не втратила своєї актуальності.

<sup>132</sup> Вовк В. Біографічна мозаїка Віри Вовк. Її ж. *Маскарада: короткі оповідання*. Київ: Факт, 2008. С. 34.

<sup>133</sup> Шерех Юрій (1941–1956) (Матеріяли до біографії). Його ж. *Пороги і заприжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. С. 23.

<sup>134</sup> Грабович Гр. *Велика література*. С. 71–72.

Спрямувавши свої зусилля на збереження національної культури у тих формах, які були звичними і традиційними для переважної більшості мистців, українці активно творили «україністику українців для українців»<sup>135</sup>, а для повноцінного діалогу зі світом цього було недостатньо. Як слушно зауважив Юзеф Лободовський,

вихід з власного регіону в світ може здійснитися лише під знаком відважного ангажування до інтелектуальних течій, що струшують цим світом, звернення до загальнолюдських проблем у найширших перспективах і нарешті – ревізії «українізму», якщо так можна висловитися, у географічному та історичному вимірах, які рішуче виходять поза магічне коло власної дідици (виділення моє – У. Г.) [...] Залишитися вірним своєму прапору зможе кожен, хто мужній; але щоби крокувати в ногу з історією, треба спромогтися на щось більше, ніж мужність<sup>136</sup>.

Приклад такої ревізії «українізму» в загальному хорі його апогетиків демонструє ситуація навколо книжки А. Рудницького «Українська музика: історично-критичний огляд», що вийшла друком в Мюнхені 1963 року. Її поява викликала хвилю обурення і гостру дискусію серед еміграційних музикантів та музикознавців. Безапеляційність його критичних закидів, особливо до творчості галицьких композиторів ХІХ ст. – Вербицького, Лаврівського, оцінка їх творів як «недолугих», анахронічних, що «утратили для нас всяку вартість», «непрофесійність», яку Рудницький закидав усій українській музиці ХІХ ст., помимо інших контрверсійних думок, викликала шквал гніву і образ. Викривати хибні твердження Рудницького, які, як вважалося, дискредитують українську музичну культуру, стало справою честі. У запалі обстоювання національних цінностей і музичних «символів» обурена громадськість опускала позитивні сторони публікації, до яких належали спроба дати цілісний огляд української музики, включно з творчістю еміграції, і питання музичної естетики, які порушував Рудницький, зокрема національного стилю, і обґрунтування необхідності модерного поступу в композиторській творчості, і введення в науковий обіг нових біографічних фактів з життя еміграційних мистців та ін.

<sup>135</sup> Пахльовська Оксана. Гей, республіка Банана! *Ave, Europa!* Статті, доповіді, публіцистика (1989–2008), Київ, 2008. С. 119.

<sup>136</sup> Лободовський Юзеф. Українська еміграційна література. *Простір свободи: Україна на шпальтах паризької «Культури»*. Київ: Критика, 2005. С. 328.

Після виходу книжки А. Рудницького у Чикаго був створений Комітет оборонців української культури (!) з метою протесту проти праці Рудницького<sup>137</sup>. Комітет видав збірку під назвою «Українська музика Антона Рудницького. Історико-критичний огляд чи пасквіль?»<sup>138</sup>, що містила дві статті авторства Мирона Федорева («Шкідлива українська книжка») та Романа Андрушка («Аналіза “Творів” А. Рудницького»). Через рік силами З. Лиська, Д. Гординської-Каранович, І. Соневицького, І. Ковалева появилася збірка статей та рецензій «Проблеми музичної історіографії». Але цікаво інше – всі музикознавці були проінформовані про підготовку цього збірника, але чому своїх рецензій не подали П. Маценко, В. Витвицький та М. Антонович?

Найближче до задекларованих у збірниках позицій стояв П. Маценко – як визнає у листі до Антоновича, «бувають і такі чуда, як ото сталось зі мною, що я написав огляд брошурки Федорова й там додав дещо про Рудницького. І признаюсь, що це сталось тільки тому, що А. Р. наравду в ганебний спосіб написав про О. Кошиця і його сучасників»<sup>139</sup>. Аналізуючи причини такої гострої реакції музичної спільноти на книгу Рудницького, Маценко писав: «Все те до купи (ненависть до самих себе, вишукування найгостріших голок, щоб ними колоти противника і др.) говорить про наше нездорове суспільство, про наші застарілі болі через відчуття меншеартості, до чого додались болі жажливої програ в минулу війну, а до того ж посилення й несвідомої недовіри до всього, що є навколо, що живе радісно й повно, що відчуває проміння сонця навіть і в похмурі дні»<sup>140</sup>. Але цікавим є, на наш погляд, сам вибачливий тон листа, бо Маценко, якому притаманний крайній радикалізм у висловах, був під враженням від листа Антоновича, у якому останній висловив своє обурення публікаціями М. Федорева та, особливо, О. Бобикевича у газеті «Шлях перемоги». Останній, зокрема, саркастично пише про композиторів, згаданих Рудницьким, «які напродукували масово усякі симфонії, сюїти й опери», але це дрібниці, бо «чого

<sup>137</sup> Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ, 2012. С. 734.

<sup>138</sup> Українська музика Антона Рудницького. Історико-критичний огляд чи пасквіль? Видання Комітету Оборонців Української Культури в Чикаго, 1964.

<sup>139</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 28 грудня 1964 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1–2. Машинописний оригінал.

<sup>140</sup> Там само. Арк. 2.

варті музичні продукти тих випускників (консерваторій Києва, Одеси, Харкова (!) – У. Г.), коли нема що співати», і взагалі ще питання, чи це українські композитори, бо поміж них «повно імен, які з українцями не мали і не будуть мати нічого спільного»<sup>141</sup>, і т. д.

Обурення статтею Бобикевича викликало хвилю бурхливих емоцій у зазвичай стриманого Антоновича. Він гнівно писав Маценкові:

А тепер подивіться на наших критиків. Так захвилювались суб'єктивізмом і саморекламою і гостротою вислову Рудницького, загорілись таким «святим вогнем» справедливості об'єктивності, що в ім'я того об'єктивізму закидають Рудницькому незнання найпримітивніших правил гармонії – як сполучити два акорди-тризвуки. Та це ж нонсенс, абсурд! [...] Отже заспіваймо «Дай нам Боже добрий час» тай повертаймось до «кум-бринь-бринь-бандури», а поза нею ні кроку вперед! [...] І ось ці музикологічні «жаби» скачуть не тільки на Рудницького [...] але і на українську музику взагалі... До того ж вони ще прибирають пози пророків, учителів – чи інквізиторів і намагаються завести в українській громаді свій лад і своє розуміння справ!... І чи не найважніше та чи не найгірше, намагаються покласти себе на п'єдестал – оточившись кушником дилетантизму й провінціоналізму, привезеного з рідного галицького загумінку і переховуваного ту як святість як реліквії і... як заповідь для грядущих поколінь! Я сам виріс в Галичині і люблю її зі всіми її «слабостями» і на дозвіллі люблюсь її піснями до деяких стрілецьких включно, так як люблюсь отою старенькою, протертою вже вишиваною сорочкою чи рушником, що її мені покійна вже матуся вишила і на дорогу дала, бо вони мені рідні, бо вони нагадують мою молодість, мою блищу Батьківщину... Але це не значить, що мені треба відкидати, обезцінювати чи ненавидіти все інше, що відмінне від тої старенької протертої сорочки чи рушника... судорожно держатись давно минулого, ненавидіти не тільки все нове, але й саму ідею нового!<sup>142</sup>

Запрошення долучитися до авторів збірника Антонович отримав від Лиська і в притаманній йому манері – ввічливо, але переконливо – аргументує свою відмову не лише тим, що ще не читав

<sup>141</sup> Бобикевич О. Немузикальна музика. *Шлях перемоги*. Ч. 17 (532). 26 квітня 1964. С. 4.

<sup>142</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 10 грудня 1964 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 2. Автограф.



книжки Рудницького: «Якби мені вдалося написати статтю, то писав би я її більше в площині “доповнення” і справлення похибок, якщо б там таку найшов... так, щоб громадськість, прочитавши обі книжки, могла собі виробити правильний погляд на нашу історію музики. При цьому хотів би ще написати критику на критику Бобикевича, тому що головною моєю метою було б не нищити, а будувати»<sup>143</sup>.

Найважливіше, на думку Антоновича, було те, що Рудницький дивився на українську музику «європейськими» очима, а саме це на еміграції, в атмосфері частих перебільшень і перехвалень річ дуже потрібна, хоч і не дуже приємна»<sup>144</sup>. Тому він пропонував приготувати спільний збірник статей «Українська музика», у якому музикознавці могли б доповнити і виправити хибні твердження Рудницького, і ця книга «разом з Нарисами Рудницького дала потрібний матеріал для українського читача й української музичної історіографії, не завдаючи при цьому нищівного удару ані Рудницькому, ані видавцеві. Та сталося інакше»<sup>145</sup>. На жаль, ці критичні міркування Антоновича не прозвучали в публічному просторі, а залишилися лише епістолярним свідченням плюралізму думок в музикознавчому еміграційному середовищі. Хоча Маценко неодноразово у листі підкреслював:

Ваш лист вартий того, щоб його надрукувати у відповідному органі як лист-обмін думками двох осіб з описуваної нагоди, не подаючи імен (виділення моє – У. Г.) В ньому так багато правди, що годі зупинятись над пунктами. Ви якось схопили почуття людей, які про ту подію мали свою думку, але її ніде не висловили [...] Тому то й пишу, що Ваш лист надається до преси, щоб вилляти холодної води розсудку на гарячі голови наших хоровитих діячів<sup>146</sup>.

Що ж до В. Витвицького, то свою позицію він висловив у публікації «Книжка про українську музику», де відзначив позитивні сторони праці Рудницького і констатував найбільш важливу її прикмету – спрямованість на потреби і досягнення сучасної музики.

<sup>143</sup> Антонович М. Лист до З. Лиська від 25 серпня 1964 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>144</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 5 серпня 1969 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Автограф.

<sup>145</sup> Там само.

<sup>146</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 28 грудня 1964 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1–2. Машинописний оригінал.

Власне, процес складних світоглядних перетворень у музично-му середовищі еміграції повинен бути предметом окремого дослідження, оскільки він був тривалим і дуже індивідуальним у своїх проявах. Першим кроком до цього мав стати аналіз культуротворчих стратегій в музичному середовищі «таборової доби» та перших повоєнних десятиліть, а також персоналістичних проявів «опозиційного» музикознавства на виклики доби. Важливою методологічною засадою стала давно назріла потреба розглядати музично-мистецькі процеси в еміграції у загальному контексті гуманітарного простору, щоб об'єктивно оцінити реальні масштаби і значення, а не перетворювати їх, за Наталією Яковенко, «до землетрусу хутірського значення або кумедної мегаломанії».

### 3.3. Гіршберг – Кулемборг.

#### Церковний спів в Українській духовній семінарії в еміграції

Перебування у таборі Нового Ульму підходило до завершення, і треба було подбати про свої подальші життєві плани, які Антонович спочатку пов'язував із Канадою. Він навіть хотів опублікувати там свої солоспіви на слова українських поетів, зокрема Микити Мандрики, який був на той час головою комісії поселення Українського канадського комітету. 19 квітня 1947 року Антонович отримав від Мандрики листа з повідомленням про те, що він зареєстрований «у групу сільськогосподарських робітників на фермі цукрового буряка або лісництва в Канаді»<sup>147</sup>, однак на той час плани Антоновича змінилися (до слова, Антонович таки написав музику до кількох поезій М. Мандрики із збірки «Мій сад» і «Золота осінь»). Разом з хором Богословської семінарії у Гіршберзі він вирушає до Голландії, де сповна реалізує себе в інтелектуальній (як музиколог) і творчій (як диригент) діяльності.

Під час Другої світової війни чимало студентів-богословів опинилася у Німеччині, в таборах для біженців. Для них була організована у 1946–47 роках Духовна семінарія в Гіршберзі (Баварія), яка їх згуртувала, дала можливість продовжити незакінчену освіту, а також отримати богословську освіту бажаним<sup>148</sup>.

<sup>147</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 2. С. 444.

<sup>148</sup> Детальніше див.: Граб У. Гіршберг–Кулемборг. Церковний спів в Українській духовній семінарії на еміграції. *Καλοφωνία*. Львів, 2018. Ч. 9. С. 107–115.

У користування семінарія 8 лютого 1946 року отримала «вигідний, навіть вибагливий»<sup>149</sup> замок Гіршбергам Гарзе біля Вайльгайма. Замок і довколишні ліси та поля були власністю родини графів Гіршберг-Подевільс. Це була розкішна будівля на три поверхи, розташована посеред лісу з трьома озерами. На першому поверсі розміщалися басейн, каплиця, навчальні зали, дві їдальні, бібліотека, лікарняний кабінет та великий зал, в якому питомці відпочивали та відбувалися різні домашні імпрези. На другому поверсі жили настоятелі та професори, на третьому були спальні та навчальні кімнати семінаристів.

Посаду віце-ректора обійняв о. митрат Олександр Малиновський<sup>150</sup>, довголітній колишній віце-ректор Львівської духовної семінарії, який заопікувався адміністративними справами, а ректором став о. митрат Василь Лаба<sup>151</sup>.

Ярослав Рудницький, відомий український славіст, мовознавець, який приїздив із Гайдельберга до Гіршберга читати лекції студентам, писав: «Увесь Гіршберг у своєму навчально-академічному розвитку стояв під знаком о. д-ра В. Лаби. Цей досвідчений педагог-організатор був добрим батьком для семінаристів-спудеїв, а щирим і відданим приятелем професорів і викладачів. Він пильно стежив за академічним рівнем викладів, наглядав за навчальною дисципліною й порядком, а при цьому був духовним сіялом для всього оточення»<sup>152</sup>.

<sup>149</sup> Лаба В. Українська Греко-католицька Духовна Семінарія на чужині. *Світильник істини. Джерела до історії Української католицької богословської академії у Львові, 1928/29–1944*. Ч. 2. Праці Греко-католицької богословської академії, Т. XLIV. Торонто–Чикаго, 1976. С. 479

<sup>150</sup> Олександр Малиновський (1889–1957) – священик, у 1926–1937 рр. віце-ректор Львівської семінарії, у 1946–1950 рр. ректор Української католицької семінарії у Гіршберзі. З 1950 р. – генеральний вікарій апостольського візитатора Івана Бучка у Великобританії, з 1954 р. – домашній прелат папи Пія XII.

<sup>151</sup> Василь Лаба (1887–1976) – священик, доктор богослов'я, дійсний член НТШ. У 1926–1932 рр. був віце-ректором Львівської семінарії. У 1945 р. емігрував на Захід, став засновником і ректором Української духовної семінарії у Гіршберзі, з 1950 – генеральний вікарій Едмонтонської єпархії в Канаді. Й. Сліпий високо цінував В. Лабу як душпастиря та богослова і був з ним в товариських стосунках.

<sup>152</sup> Рудницький Я. Гіршберзький академічний епізод. О. Ф. Купранець. *Духовне вогнище на Скитальщині. Українська католицька духовна семінарія Гіршберг – Кулемборг*. Рим – Торонто, 1975. С. 175.

Офіційна інавгурація семінарії в Гіршберзі відбулася 14 квітня 1946 року урочистою Св. Літургією, яку відслужили о. Микола Вояковський, (йому належала ідея заснування Української католицької духовної семінарії в Німеччині), о. митрат О. Малиновський та ректор о. митрат Василь Лаба. Почесними гостями були визначні постаті українського наукового та громадського життя, співав хор під орудою Володимира Цісика, талановитого українського скрипаля. Він багато спричинився до зацікавлення семінаристів музикою, зокрема інструментальною: разом із своїм товаришем п'яністом Анатолем Мірошником він організував оркестровий гурток, який із часом планував перетворити на оркестр, однак через брак коштів цього не сталося. Згодом керування хором перейшло до проф. Романа Левицького, а з початком 1947 року розпочалися пошуки нового диригента, який зміг би в майбутньому виїхати разом із семінарією у Голландію: «Якраз сьогодні (20 січня 1947 року – У. Г.) одержали ми листа від президента католицької Унії з Голляндії, який запрошує нас прибути найскорше, нас дуже вичікують і запевняють повне удержання і одяг. Уладження комфортове. Місцевина Кулембур (Кулемборг – У. Г.) коло Утрехту»<sup>153</sup>.

На цю посаду зголошується Мирослав Антонович, який на той час перебував у таборі для біженців в Новому Ульмі й у програмі літнього семестру 1947/48 рр. по 1949/50 рр. вже значиться дві години в тиждень теорії вокальної музики і по 1 годині літургійного співу під проводом М. Антоновича<sup>154</sup>. Лекції читали, окрім духовних осіб, світські професори, зокрема Іван Мірчук (з історії української культури), Василь Лев (церковнослов'янська мова), Ярослав Рудницький (українська мова), Юрій Студинський (соціологія), Богдан Лончина (іноземні мови), Володимир Янів (експериментальна психологія), Володимир Цісик (перший диригент семінарійного хору), Мирослав Антонович (теорія музики, церковний спів і диригентура), а також ряд запрошених професорів на окремі лекції. Серед них – проф. Григорій Ващенко (педагогіка, психологія), проф. Дмитро Дорошенко (історія), д-р Ярослав Пастернак (археологія), проф. Юрій Шерех-Шевельов (літературознавство), д-р Юліан Павликовський (економіка), Вадим Шербаківський (історія,

<sup>153</sup> Малиновський О. Лист до М. Антоновича від 20 січня 1947 року, Гіршберг // *Архів М. Антоновича*. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>154</sup> Купранець О. Ф. Духовне вогнище на Скитальщині. С. 69–71.

етнографія) тощо. Рівень навчання був високим, і семінарія займала рівноправне положення з німецькими богословськими закладами. Були плани перетворити її на Богословську академію, а також включити до Українського Вільного Університету в Мюнхені як богословський факультет УВУ, однак їм не судилося здійснитися.

Разом із семінаристами Антонович клопочеться про переїзд до Голландії й у травні 1948 року покидає Новий Ульм – Українська духовна семінарія разом зі своїм диригентом вирушила до Кулемборґа:

Хотілося якнайшвидше побачити ту країну, що офіційно називалася Недерлянд (Nederland), тобто низинний край, відомий у світі [...] як Голландія, країна квітучих тюльпанів, виструганого з дерева взуття – кльомпів – і старих рибалок, які у своєму оригінальному вбранні сиділи з люльками у роті перед невеличкими хатками [...]. Вступити до одного із славних голландських університетів і там завершити свої музикознавчі заняття мало для мене якусь особливу притягальну силу<sup>155</sup>.

Музикознавець Г. Карась зазначає, що передумовою перенесення Української духовної семінарії до Голландії був візит митрополита Андрея Шептицького 1921 року, під час якого він здобув прихильність голландського духовенства, оо. редемптористів й ініціював створення товариства «Апостолят З'єднання», або «Голландський Унійний Апостолят»<sup>156</sup>.

24 квітня 1948 року Українська духовна семінарія офіційно як установа переїхала до м. Кулемборґ (Голландія) (1948–1950), разом з нею переїхав до Голландії й Мирослав Антонович. Отець Орест Ф. Купранець, колишній семінарист, писав:

Д-р Мирослав Антонович – як одинокий світський професор – переїхав із Семінарією з Німеччини до Голяндії, що остаточно було для нього великою жертвою, бо весь час мусів вести напіввечернече життя. В усьому пристосовуючись до семінарійних вимог, був справжньою прикрасою Семінарії в Кулемборґу. Обдарований знаменитим голосом, як блискучий диригент семінарійного хору, здобув собі незвичайну популярність в усій Голяндії. У щоденному житті – «як один із громади» – визначався товариським і безпосереднім відношенням до всіх<sup>157</sup>.

<sup>155</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 2. С. 446–447.

<sup>156</sup> Карась Г. Духовні освітні заклади у житті і творчій діяльності Мирослава Антоновича. *Українська музика: науковий часопис*. 2013. Ч. 3 (9). С. 34–40.

<sup>157</sup> Купранець О. Ф. Духовне вогнище на Скитальщині. С. 94.

Семінарія помістилася в одному крилі монастиря оо. Августинців, на першому поверсі студенти облаштували каплицю, а всю її обстановку – «включно із запрестольною іконою Зшестя Святого Духа – Едварда Козака, кивотом у стилі дерев'яної церкви, іконами, ризами та вишиваними обрусами й рушниками»<sup>158</sup> – було привезено з Гіршберга.

Інавгурація Української католицької духовної семінарії 21 червня 1948 року відбулася дуже урочисто: щоб узяти перший раз участь в Архиерейській Св. Літургії східного обряду та вперше почути українську церковну й народну музику, прибуло близько 300 осіб голландської католицької еліти зі всієї Голландії<sup>159</sup>. В програмі хору, яким керував М. Антонович, звучали твори Бортнянського, Ніщинського, Леонтовича, Котка, Гнатишина, і великий інтерес до виступу хору спонукав до організації в скорому часі ще трьох концертів, які відбулися у переповненій залі монастиря.

Програма концертів розширилася солоспівами Лисенка та Степового, які виконував сам Антонович: «Короткий удар по фортеп'яні – і тоді плив спів спочатку тихо, але наростаючи до могутнього звучання, а тоді знову майже таємничим способом завмираючи на тихому піяніссімо, що його присутні вислухували з запертим віддихом», – писала голландська преса<sup>160</sup> про спів Антоновича. А хор вражав співочою технікою, багатим і теплим тембром, ансамблевою злагодженістю, «типово східним кольоритом голосів, що надавали всім пісням металевого блиску»<sup>161</sup>. Українська преса теж публікує повідомлення про інавгурацію Української Духовної семінарії в Кулемборзі, відзначає успішний виступ семінарійного хору, який викликав «чимале захоплення» і отримав запрошення співати Службу Божу в декількох голландських семінаріях, а також концерт з українським релігійним та народним репертуаром на голландському радіо<sup>162</sup>.

<sup>158</sup> Бутринський Маріян, о. Українська Католицька Духовна Семінарія в Кулемборгу, Голляндія 1948–50. *Світильник істини*. Джерела до історії Української Католицької Богословської академії у Львові 1928/29–1944. Ч. 2. Торонто – Чікаго, 1976. С. 483.

<sup>159</sup> Купранець О. Ф. Духовне вогнище на Скитальщині. С. 128.

<sup>160</sup> Антонович М. Праця з хором в Українській Католицькій Духовній семінарії в Кулемборгу, Голляндія. *Світильник істини*. Ч. 2. С. 495.

<sup>161</sup> Там само. С. 496.

<sup>162</sup> П. Б. Торжественна інавгурація в Українській Католицькій Духовній семінарії в Голляндії. *Свобода*. 6 серпня 1948. Ч. 181. С. 3.

З цього часу починається зацікавлення голландців українським богослужінням, на якому співав семінарійний хор, відбуваються успішні концертні поїздки хору, виступи на радіо, про які захоплено відгукується преса – чужомовна та українська.

Навчання проводилося за програмою Львівської богословської академії та посібниками (скриптами), які вдалося зберегти<sup>163</sup>. Працю з хором дуже утруднювала відсутність нот – музична бібліотека налічувала кілька десятків переписаних партитур. Попри твори Бортнянського, Вербицького, літургійні твори Алойза Нанке, було багато, за Антоновичем, «літургійних композицій другорядних російських композиторів, що їх колись спопуляризували в українській греко-католицькій Церкві галицькі москвофіли»<sup>164</sup>. Антонович робить важливе спостереження – репертуар, у якому, за висловом одного з критиків, змішано народну мелодику з романтикою міщанського стилю нелітургійного характеру, справляв на чужинців негативне враження. Антонович писав:

Західній світ не можна зацікавити наслідуванням західних музичних зразків та переконуванням, що «ми також європейці». Культурні чужинці шукають передусім нового, оригінального, собі незнаного і під мистецьким оглядом вартісного. Ясно, що хор питомців УДСемінарії в Кулемборзі, щоб зацікавити чуже оточення, мусів звернутися до українських музичних традицій, вивчати старовинні українські літургійні та народні пісні<sup>165</sup>.

Щонеділі хор питомців під управою М. Антоновича співав Святу Літургію у якійсь місцевості, а після обіду давав концерт, у якому звучали твори українських композиторів Д. Бортнянського, М. Лисенка, О. Нижанківського, Д. Січинського, М. Гайворонського та ін. Сольні партії виконував сам М. Антонович. Зазвичай програми таких концертів склалися з трьох частин: Св. Літургії, пообіднього двогодинного концерту та доповіді, котру виголошував один із професорів семінарії. Цікаво, що для кращого розуміння тексту Літургії св. Івана Златоустого присутні отримували примірник перекладу голландською мовою, і час до часу один із присутніх голландських священників пояснював окремі частини Св. Літургії. «Доводилося

<sup>163</sup> Бутринський Маріян, о. Українська Католицька Духовна Семінарія в Кулемборгу, Голляндія 1948–50. С. 485.

<sup>164</sup> Антонович М. Праця з хором в Українській Католицькій Духовній Семінарії в Кулемборгу. С. 492.

<sup>165</sup> Там само.



возити з собою “мандрівний іконостас” чи радше іконостасні намісні ікони, які ставлено перед спеціально приготовленим престолом, щоб можна було вивести всі приписані літургійні церемонії, характеристичні для нашого обряду, що дають йому багато краси»<sup>166</sup>. Концерт, програма якого складалася з українських духовних і народних пісень, викликав велике захоплення публіки, а хор ніколи не сходив зі сцени, не виконавши декілька пісень на біс.

Питомців було небагато – 20–30, як згадує Антонович, частина з яких не мала ні музичного слуху, ні голосу, а навчальна програма передбачала щоденно участь хору в соборній Святій Літургії, по суботах у Вечірні, а в неділю і свята – в Утрені та урочистій Святій Літургії. Праця над репертуаром, двічі на тиждень репетиції з хором, а всі інші дні – окрім суботи та неділі – індивідуальні заняття зі співаками у скорому часі принесли свої результати. Як писав о. Олександр Малиновський, який покинув Кулемборг 1950 року через призначення Генеральним вікарієм українців греко-католиків у Великобританії: «На моїх очах і ушах Ви витягали від кожного все, що тільки вважали що можна від нього видобути»<sup>167</sup>. Преса захоплено писала: «Вони (співаки – У. Г.) виконували свої пісні з (таким) опануванням голосу й співочої техніки, що межувало з неймовірністю»<sup>168</sup>, – відзначаючи багатий, теплий тембр басів, «докраю дисциплінований ансамбль», досконалу зіспіваність. Цікаво, що деякі літургійні напиви, як свідчить Антонович, він записав з пам'яті, а деякі сам опрацьовував для хору, намагаючись зберегти традиційний літургійний характер мелодій, і згодом вони перейшли у репертуар *Візантійського хору*.

В українській пресі того часу неодноразово відзначалася роль семінарійного хору як неофіційного амбасадора України в Голландії, який «розбиває льодовики русофільства», притаманного голландцям. «Зразу Голяндці не знали, хто такі Українці, а якщо вже це ймення було їм відоме, то ціле їхнє знання зводилося до цього, що Українці – це “частина великого російського народу”, що евенчуально має якесь своє наріччя, але по суті це Росіяни, які чомусь мають свої сепаратистичні бажання, хоч “чому” Голяндці не знали

<sup>166</sup> Купранець О. Ф. Духовне вогнище на Скитальщині. С. 133.

<sup>167</sup> Малиновський О. Лист до М. Антоновича від 30 січня 1957 року, Лондон // *Архів М. Антоновича*. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>168</sup> Антонович М. Праця з хором в Українській Католицькій Духовній Семінарії в Кулемборгу, Голландія. С. 495.

й тим не цікавилися», – писав О. Купранець. І тому хор семінаристів з «понадпересічно добрими голосами» і при «незвичайно жертвенній праці» Мирослава Антоновича виконував, окрім своїх прямих завдань, ще й значно ширші – культурно-просвітницькі.

«Дякую Господу Богу, що благословив ласкаво цю хвилину, коли Ви, Дорогий Пане Докторе, рішилися виїхати з нами до Голландії, – писав в листі до Антоновича о. Ол. Малиновський, – і що Вами так гарно і щасливо покермував, що в такий спосіб потреба була Вам працювати для загальної так церковної як і національної справи для Вашої і їх слави»<sup>169</sup>. Про виконавський рівень хору свідчить і те, що двічі (як відомо) здійснювалися записи на платівки голландськими фірмами «Cristallite» та «Десса». Збереглися дві платівки 1948 року, із, мабуть, першими записами семінарійного хору, у яких соло виконує згодом знаменитий український співак Йосип Гошук<sup>170</sup>. У програмі – народні «Ой на горі та й жінці жнуть», «Дума про Нечая», Ніщинського «Ой закувала та сива зозуля» та О. Нижанківського «Гуляли».

1951 року семінарію в Кулемборзі розформували, бо кількість семінаристів ставала з різних причин щораз меншою. І Антонович все ще обговорює можливість виїзду до Америки або Канади. Про це свідчить, зокрема, лист українського літературознавця Леоніда Білецького (1882–1955), який перебував в Новому Ульмі до 1949 року, навіть співав у хорі під керуванням Антоновича («Ваш неточний і необов'язковий хорист»), а згодом емігрував до Канади. Антонович збирає інформацію про умови праці у Канаді, і Білецький детально змальовує йому в листі музично-культурні переваги окремих канадських міст<sup>171</sup>. Однак Антонович вирішує залишитися в Голландії з інших причин, про які він повідомляє п'яніста Романа Савицького:

Маю можливість працювати у своєму фаху: відносно добру нагоду й услів'я працювати науково, а крім того даліше мистецько й організаційно розбудовувати свій голландський чоловічий хор

<sup>169</sup> Малиновський О. Лист до М. Антоновича від 27 травня 1952 року, Лондон // *Архів М. Антоновича*. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>170</sup> Пилипович В. Дві невідомі платівки студентського хору Української духовної семінарії в Кулемборгу під диригуванням Мирослава Антоновича. *Українська музика: науковий часопис*. 2017. Ч. 2. С. 22–24.

<sup>171</sup> Білецький Л. Лист до М. Антоновича від 7 березня 1950 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. Арк. 2. Машинописний оригінал.

(35 непоганих співаків, по кількох з кожного голосу вишколюю «на солістів») і вивчати українські пісні та Літургію. Хор дуже гарно розвивається й часто співає по голландських церквах, а також ту й там виступає з українськими «свіцькими» піснями. Баси маю прямо знамениті!<sup>172</sup>.

Йдеться про «новий проект» М. Антоновича, який незабаром прославиться у цілому світі – створений виключно з голландських співаків хор для виконання літургії візантійського обряду, знаменитий *Візантійський хор з Утрехта*. Саме Антонович збереже традиції церковного співу питомців Львівської духовної семінарії, продовжить їх в Духовній семінарії Гіршберга та Кулемборга, а потім впровадить у виконавську практику *Візантійського хору*.

Для його диригентської діяльності, для глибшого усвідомлення своєрідності церковного співу і опанування літургійного репертуару цей період особливо значимий для Антоновича. Збереження і плекання традиції церковного співу стане одним з ключових його завдань у подальшій хоровій практиці, а дослідження генези давньої української монодії, осмислення її музично-стилістичних засад складе магістральний напрям його інтелектуальної, музикознавчої праці.

### **3.4. Утрехтський університет (1950-і рр.): захист докторату з музикології, початок наукової праці, інтернаціональний конгрес музикологів 1952 р.**

*Коли у людини віднімають публічний простір –  
створений людською взаємодією,  
здатний самонаповнюватися сюжетами й подіями, –  
вона відступає у свободу мислення.*

*Х. Арендт*

Творча й наукова діяльність нашої музичної еміграції доволі часто є предметом уваги українських музикознавців. Написано ряд наукових праць найширшого жанрово-тематичного діапазону, які мають одну спільну рису: предметом розгляду є музична україністика нашої еміграції у різних її аспектах – композиторському, виконавському, музикознавчому. Цілком зрозуміла засаднича позиція, враховуючи, що саме національна культура була у центрі наукових

<sup>172</sup> Антонович М. Лист до Р. Савицького від 21 жовтня 1951 року, Утрехт // *Там само*. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

зацікавлень наших діаспорних діячів, «бо кожен, хто опинився за кордоном, – як писав польський поет і публіцист Юзеф Лободовський, – байдуже, чи з власного бажання, чи волею обставин, – стає боржником свого народу, і якщо не сплачує свій борг, як належить, тоді він звичайний утікач, а не емігрант»<sup>173</sup>. З іншого боку, здобутки українських еміграційних мистців довгий час замовчувалися і не могли бути предметом дослідження з ідеологічних причин. Огляд українських музикознавчих праць перших повоєнних десятиліть – не лише в еміграції, але й в Україні – свідчить про майже повну відсутність поважних досліджень західноєвропейської, і – ширше – світової музики. Ця проблематика не входила у коло наукових зацікавлень українських музикознавців на материковій Україні та в діаспорі – як у довоєнний період, так і після війни<sup>174</sup>.

Антін Рудницький, автор монографії з історії української музики, перелічуючи українських музикознавців, які вийшли на наукову арену у 50–60-х роках, зазначає:

Праці цих музикологів, від статей на декілька сторінок до товстих книжок, усі мають до діла з українською музикою або інколи й російською. Але нема буквально нічого, що торкалося б будь-яких проблем не тільки сучасної західної музики, але навіть і давньої – факт незвичайно характерний, коли взяти під увагу, що російські музикознавці пишуть на ці теми постійно й чимало, та що найважливіше, вільно. Цілковиту відсутність іншої, крім тільки української чи російської тематики в сучасному українському музикознавстві, можна пояснити тільки або недостатнім знанням музики західного світу взагалі, а сучасної зокрема, або також і страхом узагалі писати про будь-що, зв'язане з закордонною музикою<sup>175</sup>.

Однак, опрацюючи матеріали Мирослава Антоновича, натрапила на думку, котра змусила подивитися під іншим кутом зору на працю нашої музичної діаспори. У своїх спогадах Анто-

<sup>173</sup> Лободовський Юзеф. Українська еміграційна література. С. 318. Юзеф Лободовський (1909–1988) – польський поет, прозаїк, публіцист і перекладач, активно співпрацював із польським еміграційним часописом «Культура», який виходив у Парижі (1947–2000) і був одним із головних експертів в українських справах.

<sup>174</sup> Праці Стефанії Павлишин – стаття «Творчість Шенберга. 1899–1908 рр.», що з'явилася 1969 року, й книжка «Місячний Г'єро» (1972) – були першими науковими дослідженнями з проблем сучасної світової музики в Україні.

<sup>175</sup> Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен, 1963. С. 36.

нович, описуючи від'їзд з окупованого німцями Львова до Відня, наводить зміст дружнього листа від Богдана Лончини, шкільного товариша, який навчався у Відні. Лончина радив йому позбутися почуття меншовартості, що його виплекали в українців як поляки, так і більшовики, «і усвідомити собі, що я можу зробити потрібне культурній Європі»<sup>176</sup> (виділення моє – У. Г.). І справді, плекання україністики як науки, яка насамперед покликана розвивати й утверджувати національні культурні цінності, було головною метою наших музичних діячів. Але як користала з їхньої праці культурна Європа? В ширшому сенсі можна поставити питання про європейськість української музичної науки, яка розвивалася у діаспорі з кінця 40-х років, і була представлена науковими працями Василя Витвицького, Зиновія Лиська, Павла Маценка, Аристида Вирсти, Омеляна Нижанківського, Антона Рудницького, Андрія Ольховського та ін. Особливе місце серед них займає постать Мирослава Антоновича, універсальна з огляду на широту наукових і мистецьких уподобань.

Власне, дискусія про європейськість і протиставлену їй культурну самодостатність не нова в українському інтелектуальному середовищі, а сьогодні опановує щораз ширше дискусійне поле. Не підлягає сумніву включення України в «культурний час» Європи у XV–XVII ст., а початки культурного діалогу відносяться ще до часів Київської держави. Через польсько-українське культурне пограниччя проникали в Україну ренесансно-гуманістичні тенденції, згодом – барокові, які поширювалися через бібліотеки, друкарні, освітню діяльність братських шкіл, Острозької та Києво-Могилянської академій. Важливою зв'язуючою складовою із Західною Європою була латиномовна література, яка мала важливе значення «як ретранслятор концептів європейської культури – від філософії і юрисдикції до поезики»<sup>177</sup>. У музичному мистецтві виразний діалог із західною культурою репрезентує основна форма професійного музичного мислення – сакральна монодія і партесний концерт.

Культурне розмаїття, що потребувало відкритості до Іншого, цінувало індивідуалізм і плюралізм, для якого нормальною була атмосфера дискусій та зіткнення протилежних точок

<sup>176</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 323.

<sup>177</sup> Пахльовська Оксана. Батьківщина чи територія? URL: <http://kisilmv.if.ua/miscel/Pahlovska-09-02-10.htm> (дата звернення 15.09.2015).

зору, було важливим виміром європейської культури, властивим і для української культури того часу. Ці фундаментальні засади європейської ідентичності поступово викоринювалися спочатку імперським, а пізніше радянським режимом, і це привело до «радикальної зміни культурного коду України»<sup>178</sup>, з якого вилучили європейську складову. У період відродження, коли українська культура перебувала у європейському інтелектуальному і духовному контексті, у 20-х роках дуже скоро додався епітет «розстріляне» зі всіма сумними наслідками насильницької «радянзації».

Ситуація, що склалася в повоєнні роки в еміграційному мистецькому середовищі, була неоднозначною з погляду розуміння подальшої стратегії розвитку української культури, її національної і західної орієнтації. В середовищі «еміграційного безгрунтярства»<sup>179</sup> одним з найважливіших завдань, задекларованих наприкінці Другої світової війни ідеологами Мистецького українського руху, було завоювання авторитету у світовому мистецтві, розвинувши європейський дискурс української культури, так виразно заявлений на початку ХХ ст., однак не менш важливим завданням було зберегти традиційний національний стиль. У відповідь на радянську політику провінціалізації української культури народжувалася потреба захисту власної ідентичності й впровадження її у світовий контекст. «З одного боку, ми мусимо, маємо, повинні. З іншого – мистецтво не мусить, не повинно, не має, – пише Павличко. – Інакше кажучи, цей дискурс зароджувався як дискурс самообмеження. Він існував в ситуації повної свободи, поза будь-якою реальною цензурою, однак його суб'єкти продовжували самі собі вказувати на можливі межі дозволеного»<sup>180</sup>. Ця амбівалентність була характерною рисою епохи й спільною ознакою інтелектуальних дебатів всіх мистецьких угруповань, які виникли після Другої світової війни в таборовому середовищі, в тому числі й для Об'єднання українських музик. Музиканти і музикознавці продовжували розвивати ідеї, проголошені літераторами, які завжди перебували на передовій лінії в обороні національного мистецтва.

<sup>178</sup> Пахльовська Оксана. Проблема спадщини в українській культурі та форми її імперської експропріації. *Ave, Europa!* С. 64.

<sup>179</sup> Агеева Віра. Між екзотизмом і традицією. *Проза про життя інших. Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі*. Київ: Факт, 2003. С. 11.

<sup>180</sup> Павличко Соломія. МУР як епоха і як дискурс. *Проза про життя інших. Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі*. С. 197.

Діяльність більшості мистецьких діячів була спрямована на відновлення та збереження національної ідентичності. Це можна пояснити і надзвичайним психологічним стресом, у якому довгий час після війни перебували українські емігранти: «Страх майбутнього, від якого єдиним порятунком було минуле і єдиний ідеал так само належав минулому»<sup>181</sup>, звідси, незважаючи на намагання поєднати культурний традиціоналізм і прагнення до європеїзації, тенденція до збереження національної тожсамості відчутно переважувала.

Через відсутність прямого зв'язку зі світом, Україна поза своїми межами була представлена у строго цензурованих формах – за влучним визначенням Оксани Пахльовської, «всюдисутнього фольктоталітаризму». «Вилучаючи з історії української культури грандіозний масив її культури давньої та її елітарної модерної культури, перейнятої струмами європейського життя, – пише дослідниця, – легко було нейтралізувати культуру з допомогою фольклороцентричної інтерпретативної схеми»<sup>182</sup>, що вело до некоммунікабельності культури та її блокади.

Тому в мистецькій діаспорі розгорнулася величезна (не з огляду на масштаб, але на несприятливі для неї обставини) праця по репрезентації української культури в іншомовному інформативному просторі та створенні освітніх інституцій як основних засобів комунікації зі світом. З цього огляду мистецька діаспора відіграла потужну компенсаторну функцію, зберігаючи та розвиваючи культурну національну ідентичність супроти процесові акультурації, який вів до повного розмивання поняття національної культури і провінціалізму, що загрожував синдромом «обложеної фортеці» на «материковій» Україні – коли «захисників об'єднує страх перед смертю, але, як відомо, всього довколишнього люду фортеця вмістити не може»<sup>183</sup>. «Бажання зберегти давні цінності й традиції, – як зазначає Ентоні Сміт, британський дослідник феномену націй та націоналізму, – це не просто ностальгія колекціонера старожитностей, це спонукка до реставрації втраченої спільноти, до оживлення її “золотого віку”, до відновлення спільноти за допомогою

<sup>181</sup> Там само. С. 203.

<sup>182</sup> Пахльовська Оксана. Система табу як ідеологічна кодифікація псевдо історії України. *Ave, Europa!* С. 98.

<sup>183</sup> Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність. Київ: Критика, 2005. С. 21.



її очищення від чужорідних елементів та до законного повернення її окремішньої культурної спадщини»<sup>184</sup>.

У цьому контексті наукову діяльність Мирослава Антоновича слід розглядати насамперед у європейському вимірі: «Будь-яка ідентичність: чи то особистісна, національна чи культурна – є насамперед просторовою ідентичністю, і задається не державними кордонами, в яких людині випало народитися і жити, а його життєвою ситуацією, де формуються уявлення про близьке й далеке, своє та чуже»<sup>185</sup>.

Ще перебуваючи наприкінці війни у Німеччині, в таборі для біженців, Антонович висилає свої документи до університету в Гайдельберзі, сподіваючись там продовжити свої подальші студії у зимовому семестрі 1947/48 років. Однак йому відмовили через брак місця, і на початку 1948 року він переїжджає разом з хором духовної семінарії до Голландії. Там з 1948 по 1951 рік Антонович продовжив музикологічні студії в Утрехтському університеті у проф. Альберта Смаерса (Smijers), відомого спеціаліста з творчості нідерландських композиторів ренесансної доби, який був редактором і видавцем повного зібрання творів Жоскена Дебре та Якоба Обрехта.

Увага до музики Ренесансу не випадкова – ще під час навчання у Львівському університеті Антоновича цікавила нідерландська музика, якій проф. Хибінський присвячував багато уваги.

Мене здавна інтригували у музичних творах старих нідерландських майстрів складні контрапунктичні конструкції, в яких поєднувався інтелектуалізм музичних канонів, символіка чисел з красою і багатством звучання. Захоплював також своєрідний універсалізм тієї музики, звучання в ній елементів старих церковних григоріанських співів, народного мелосу. Імпонувала архітектоніка великих музичних творів і досконале опрацювання найменших музичних деталей,

– писав Антонович у своїх спогадах<sup>186</sup>. Адольф Хибінський високо цінував наукову діяльність Смаерса («вийшов з досконалої школи Адлера, але найбільше завдячує собі»), і був певний, що музикологічні студії у нього принесуть його учневі велику користь. А видання творів нідерландських композиторів, яке здійснював Смаерс, уважав «досконалыми у своїй добросовісності».

<sup>184</sup> Сміт Ентоні. Нації та націоналізм у глобальну епоху. Київ: Ніка-Центр, 2009. С. 203.

<sup>185</sup> Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім І. Франка, 2009. С. 94.

<sup>186</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 2. С. 446.

У 1930 році, захистивши докторат під керівництвом Гвідо Адлера, Альберт Смаєрс стає професором музикології університету в Утрехті і директором Музикологічного інституту, який протягом декількох десятиліть став центром документації, що досліджував не лише нідерландську музичну історію, але й охоплював всю сферу музикознавства. Завдяки його зусиллям там постали бібліотека і фотоархів, де зберігалися фотокопії і мікрофільми нідерландської музики XV–XVI ст., а також дублікати знаменитого Віденського фотоархіву австрійської національної бібліотеки<sup>187</sup>. Серед музикологів школи А. Смаєрса – Е. Різер (Reeser), М. ван Кревел (van Crevel), Г. Нольтеніус (Nolthenius), М. Венте (Vente), Я. ван де Меєр (van der Meer), К. Лінденбург (Lindenburg), М. Антонович та ін., наукова праця яких передовсім була пов'язана з дослідженням нідерландської музики. Взірцем був сам Альберт Смаєрс – варто згадати хоча б його видання творів Філіпа де Монте, Якоба Обрехта, антологію «Від Окегема до Свелінка» («Van Ockeghem tot Sweelinck»), яка представляє широку палітру музичної мови епохи тощо. Саме йому було доручене повне видання творів Жоскена «Werken van Josquin De Pres», яке Смаєрс розпочав ще 1921 року і до 1957 видав 44 томи. Так, протягом тридцяти років Смаєрс опублікував із докладними науковими коментарями практично всі меси Жоскена: перша меса «Missa L'homme armé super voces musicales» вийшла в 1926 році, остання – «Missa Allez regretz» – 1956 року.

Коли Смаєрс розпочав свою працю, масштабні дослідження окремих джерел ще не проводилися. Він зіткнувся з необхідністю вивчення джерельного матеріалу, і водночас здійснення видання, яке змогло б дати відповідь не лише для наукових, а й практичних потреб. Його досягнення Люїс Локвуд (Lewis Lockwood)<sup>188</sup> вважав героїчними, відзначаючи їхній високий науковий рівень<sup>189</sup>. Наступні 45–55 томи творів Жоскена вийшли уже під редакцією Антоновича у 1957–1969 рр.

Проф. А. Смаєрс високо оцінював науковий потенціал Антоновича, і коли Утрехтський університет 1953 року отримав

<sup>187</sup> Reeser Eduard. Musikwissenschaft in Holland. *Acta Musicologica*. 1960. Vol. XXXII. С. 162.

<sup>188</sup> Люїс Локвуд (Lewis Lockwood) – американський історик музики, дослідник творчості Л. Бетховена, автор праці *Beethoven: The Musik and the Life* (2003).

<sup>189</sup> Symposium on Problems in Editing the Music of Josquin des Prez A Critique of the First Edition and Proposals for the Second Edition. London, 1977.

пропозицію вислати свого кандидата на річну стипендію до Гарвардського університету, запропонував саме Антоновичу взяти участь у конкурсі, щоб поглибити свої знання з музики доби Ренесансу в американського професора-медієвіста Отто Гомбоші. Підтримці і протекції А. Смаерса завдячує Антонович не лише своєю поїздкою до Гарварда, а й подальшим професійним зростанням у дослідженні західноєвропейської музики. Антонович захоплювався тим, як під керуванням Смаерса перший в Нідерландах і наймолодший в Європі музикологічний інститут перетворився у впливовий та авторитетний центр музичної науки. Дуже важливою була для нього особиста підтримка професора, відвідини його дому, в якому він насолоджувався дружньою домашньою атмосферою. Для людини, відірваної від рідного дому й самотньої, це важило надзвичайно багато.

15 грудня 1950 року Антонович повідомляє професора Хібіньського про отримання титулу «doktorandus» (що відповідало науковому званню магістра) і про свої плани писати докторську працю. Цікаві відомості він подає стосовно організації музикологічних студій у Голландії, де вступних іспитів не було, натомість існував поділ на кандидатів, doktorandus та доктора (передбачало написання дисертації). Захист докторської праці дещо відрізнявся від загальноприйнятого в Європі, це було поєднання докторату з габілітаційним викладом. Кожний академічний ступінь вимагав складання цілого ряду іспитів, а кожен з них передбачав самостійне опрацювання літератури певного спрямування. Так, щоб скласти іспит з історії музики, як обов'язковий мінімум треба було опрацювати «Історію музики» Г. Адлера та 10 томів «Handbuch der Musikwissenschaft Bückena».

Темою докторської праці стало дослідження впливу мотету «Benedicta es» Жоскена Дебре на месу «Super Benedicta» його сучасників: Адріана Вілларта, Палестріни, Філіпа де Монте й нідерландського композитора Жоржа де ля Геля, – яку готував до друку А. Смаерс, але яка ще не була опублікована. Антонович працює дуже інтенсивно, викінчуючи дисертацію за рекордно короткий термін – близько півроку: «Я працював щоденно до 3-тої, а то й 4-тої години ночі, курих 40–60 папіросок на день (добу) і писав та писав: свою дисертацію й ноти для хору»<sup>190</sup>.

<sup>190</sup> Антонович М. Щоденник. С. 9.

9 квітня 1951 року Антонович отримує офіційний лист з імміграційної служби Канади з повідомленням про те, що він отримав візу для в'їзду до Канади. Тепер треба було або зважуватися на виїзд, не закінчивши студій докторатом, або закінчувати університет, втративши візу до Канади. Він приймає рішення залишитися і закінчити студії в Утрехтському університеті, захистивши докторську дисертацію. Це стало важливим рішенням, оскільки Європа давала більше шансів для реалізації мистецьких і творчих амбіцій «культурної еміграції», що відзначає Роман Савицький в одному зі своїх листів, вітаючи Антоновича зі здобуттям докторату:

Ви, не закуштувавши «благ» американського життя, не можете оцінити правдивої вартості Європи для музикознавця, чи взагалі для працівника на культурному полі. І тому я виказую побажання, щоб Ви ніколи не мусили шукати долі в Америці чи в Канаді, якщо хочете жити і дихати музикою. В останньому листі пише до мене Витвицький: «Антонович зробив докторат музикольогії, а як приїде до Америки, то буде “проявлятися” у якогось Форда, так, як я це дотепер роблю»<sup>191</sup>.

Попри підготовчу та концертну працю з хором, який готувався до великого заключного концерту конкурсу хорів у місті Веерт, Антонович готує промоцію своєї докторської праці «Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Messen super Benedicta von Willaert, Palestrina, de la Hele und de Monte», яка відбулася 13 липня 1951 року в Утрехтському університеті.

Про успішний захист його праці писала і голландська преса, і українська, заголовки повідомляли: «Український біженець захищається в Утрехтському університеті», «Захистився в складних обставинах за короткий час. Вислови найбільшого визнання українському здобувачу», «Українець докторизується на голландському університеті» тощо. Увага до особи Антоновича не випадкова – його успіхи з *Візантійським хором* постійно були в центрі уваги голландських критиків. Відзначали надзвичайну працьовитість «українського скитальця», завдяки якій дисертація була написана в дуже короткий термін, про його самотність і тугу за батьківщиною, яка сконцентрувалася у зворушливій присвяті своїй матері;

<sup>191</sup> Савицький Р. Лист до Мирослава Антоновича від 16 жовтня 1951 року, Філадельфія // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

про високу наукову якість самої дисертації, а також про 12 тез, які захищав Антонович і які стосувалися української музики – народної та церковної. Так, він вважав цілком ймовірним, що вплив творчості Жоскена Дебре досяг українських земель, на яких до кінця XVI ст. було впроваджено поліфонію, прийняту із Заходу<sup>192</sup>; доводив самотність української народної пісні, а також те, що вона мала великий вплив на творчість не лише українських, а й російських та європейських композиторів; заперечував її визначення у європейських музичних лексиконах як частини російської музики. Що цікаво – однією з тез, які обороняв Антонович, була теза, що спростовувала «зрадницький» імідж І. Мазепи як політичного діяча. Після успішного захисту проф. Смаєрс, який спочатку не вірив, що можна написати дисертацію за такий короткий час, висловив Антоновичу своє особливе визнання і сказав: «Тепер ми знаємо, що у нас є приятель, який допоможе поліпшити стосунки між Заходом і Сходом»<sup>193</sup>.

У вступі до своєї дисертації Антонович складає подяку всім, хто допомагав йому під час праці над нею, особливо проф. А. Смаєрсові, чії поради, підтримка, можливість користуватися його унікальною бібліотекою її уможливили. Також він згадує з великою вдячністю свого львівського професора А. Хибінського за зразкову організацію навчання на кафедрі музикології Львівського університету, за наукову працю, які заклали міцну основу для подальших його музикознавчих досягнень.

З нагоди отримання докторського ступеня в Утрехтському університеті Антонович отримав лист із привітаннями від колишніх семінаристів, а тепер священників, й о. В. Лаби. В ньому о. Лаба, зокрема, писав: «Маю незвичайно милий спомин про Вас з часу, який ми спільно прожили під одним дахом. Я дуже бажав собі, щоби ми далі жили бодай під одним небом – в одному місті. Та Ви мали свій послідовний і, як показується, розумний плян. Зараз вже Вас

<sup>192</sup> Як зазначає М. Пеж у дослідженні про віднайдені у Львові музичні уривки поч. XVI ст., вони є першими документальними свідченнями зв'язків між польською музичною культурою і нідерландською поліфонічною творчістю другої половини XV ст. (див.: Пеж М. Львівські уривки – джерело творів Дюфаї, Жоскіна, Петра де Домарто і Петра з Грудзьондза XV століття. *Musica humana*. Ч. 1. С. 157).

<sup>193</sup> Oekraïnische banneling promoveert aan Utrechtse Universiteit. *De Maasbode*. 14 Juli 1951.

сюди не запрошую, бо Ви для Едмонтону завеликий. Але ми ще можемо зійтися під одним спільним небом»<sup>194</sup>.

Так само сердечно привітав Антоновича із захистом докторату о. Олександр Малиновський: «Разом з Вами радію і я, zarazом гордий, що наш Дорогий Професор, справді член нашої славної колись Духовної Семинарії, продовжує далі гідність нашого народу»<sup>195</sup>.

Проте успішний захист праці ще нічого не гарантував – затягувалася справа з призначенням Антоновича асистентом у музикологічному інституті Утрехтського університету, в хорі «почався сильний фермент» між управою хору та співаками, що накладало свій відбиток на загальний настрій і репетиційну працю. Тому Антонович продовжує збирати інформацію про можливість виїхати «за океан», а водночас відновлює заняття вокалом: «Я почав вправляти спів з таким розрахунком: не вийде нічого з асистентурою на університеті, тоді спробую помагати собі співом (він же нераз порятував мене в скрутній годині), не вийде нічого з хору, тоді поїду до Канади!»<sup>196</sup>.

Як видно з листа до Хибінського, Антонович планував ширшу працю про музику доби Ренесансу, охопити в ній твори Жоскена та його сучасників, зокрема Жана Мутона, «напрямок Жоскен-Мутон-Вілларт є для мене дуже принадним»<sup>197</sup>. Свій денний розпорядок описує в щоденнику:

12 січня 1952. Я почав свої заняття асистента в музикознавчому Інституті. Кілька разів в тиждень треба працювати 12 годин денно, а часом й більше. Від 10 до 16.30 на університеті, а від 17.30 до 22-гої постановка голосів і проба хору. Цікаво чи видержу на цих двох посадах. А окрім офіційної праці треба ще писати статті про українську музику, приготувати реферат на інтернаціональний Конгрес музикологів, приготувати хор до ювілейного концерту Апостоляту, що має відбутися на другий рік ну й рівночасно приготувати з хором складну поліфонічну мессу Жоскена Де Пре 16/17 ст. включно з григоріанськими співами, що її маємо співати на ювілею проф. Смаерса<sup>198</sup>.

<sup>194</sup> Лист о. В. Мартиника, о. П. Мойсюка, о. М. Білика, о. В. Лаби та о. М. Сопуляка до М. Антоновича від 19 липня 1951 року, Едмонтон // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>195</sup> Малиновський О. Лист до М. Антоновича від 18 липня 1951 року, Лондон // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>196</sup> Антонович М. Щоденник. С. 11.

<sup>197</sup> Антонович М. Лист до А. Хибінського № 37 від 9 серпня 1951 року. *Musica humana*. Ч. 3. С. 57.

<sup>198</sup> Антонович М. Щоденник. С.12 а.

Йдеться про Міжнародний конгрес музикологів в Утрехті 1952 року, на який Антонович подав тему, пов'язану з українською музикою. Це викликало певне невдоволення Смаерса, який вважав, що виступати треба з темою, над якою Антонович саме працював: дослідження впливу стилістики ренесансу на меси Жоскена й Обрехта. Однак бажання винести на високий науковий форум проблеми української музики переважили. Із цього часу розпочинається відлік його самостійної наукової праці, яка поєднала два фундаментальні напрямки музикологічної думки – українську церковну музику як найдавніший пласт професійної музики й нідерландську композиторську школу XV–XVI ст., що втілила в музиці новий художній ідеал свого часу.

Однією з перших друкованих праць Антоновича, написаних у Голландії і виданих (після дисертації), був його виступ на Інтернаціональному конгресі музикологів, який відбувся в Утрехті 1952 року<sup>199</sup>. Під назвою «Багатоголосся в українських народних піснях» його було надруковано в Наукових працях конгресу (*Kongress-Bericht*)<sup>200</sup> того ж року. Це невелика праця, де Антонович на прикладі вибраних пісень розглядає найтипівіші види співзвуч, що виникають при мелодичному розходженні голосів і складають гармонічну основу цих пісень, та деякі види каденцій, які Антонович вважав найбільш характерними елементами народного багатоголосся. Основне завдання своєї статті Антонович формулює на самому початку: звернути увагу на проблему багатоголосся в українських народних піснях і назрілу потребу його комплексного дослідження. У примітках Антонович висловив щире подяку двом українським музикознавцям Василю Витвицькому та Павлу Маченку за «обмін думками в листуванні» та музичні приклади.

Чому Антонович для свого «дебюту» на західному науковому форумі обрав тему, яка, на перший погляд, не входила в коло його магістральних дослідницьких інтересів? На той час він працював

<sup>199</sup> Детальніше див.: Граб У. Історія однієї публікації Мирослава Антоновича. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2013. Серія мист-во. Вип. 12. С. 102–112.

<sup>200</sup> Die Mehrstimmigkeit in den ukrainischen Volksliedern. *Kongress-Bericht Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*. Utrecht, 1952. S. 55–64. Укр. переклад: Антонович М. Багатоголосся українських народних пісень. *Записки Наукового товариства ім. Шевченка*. Львів, 1996. Том ССXXXII: Праці музикознавчої комісії. С. 197–207.



над спадщиною франко-фламандської школи, захистив докторат й опублікував його як монографію. Тож слушно виникає питання: якою була його мотивація і наміри, яких зусиль потребувало втілення в життя цієї ідеї, і, нарешті, в чому полягало значення його виступу. Відповіді на ці питання я спробувала віднайти в його багатій епістолярній спадщині, а саме в його листуванні зазначеного періоду з Василем Витвицьким та Павлом Маценком. Розкидані по світах, відірвані від упорядкованого плину наукового життя, вони розшували один одного, щоб налагодити мережу особистих стосунків, яка проростала водночас у сферу їхніх наукових інтересів і, врешті, творила єдиний простір їхніх взаємин. «Залізна завіса» унеможлилювала доступ джерел і наукових видань з України, й розраховувати доводилось лише на власні сили та допомогу однодумців.

На початку липня 1952 року в Утрехті має відбутися Інтернаціональний музикологічний конгрес, і Антонович одразу ж планує взяти у ньому участь. Для свого виступу він обирає тему, пов'язану з українською музикою. З початком квітня він повідомляє у листі Витвицького:

Це самотня тема, що можливо її в моїх умовах опрацювати і що може мати певний інтерес для деяких чужинців. Але й ту крім збірника нар. пісень «Ліра» Тищенка не маю жодних матеріалів більше... а шкода. Було б більше матеріалів, то можна було б і якісь певніші конклюзії випровадити. Все-таки проаналізувавши згаданий збірник, знайшов я багато цікавих моментів. Особливо «інтригуючими» є паралельні квінти із їх раз виразно мелодичною, раз більше гармонічною, то знова експресивною функцією. Взагалі українська народня «поліфонія» дуже інтересна і багата проблематикою, і я не знаю чому та справа до сьогодні властиво науково не обговорена<sup>201</sup>.

Антонович приступив до праці, маючи на руках лише збірник народних пісень «Ліра» Олександра Тищенка, але не хотів втратити шанс озвучити «українську тему» на науковому представництві такого високого рівня. Тому в листах до своїх колег наполегливо просить допомогти йому віднайти відповідну літературу й збірники пісень.

Витвицький спочатку зреагував доволі різко: «Хочу відрадити Вас від цієї доповіді, яку Ви маєте читати на з'їзді. Якщо у Вас нема

<sup>201</sup> Антонович М. Лист до Василя Витвицького від 5 квітня 1952 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

під рукою потрібного матеріалу, то краще змінити тему»<sup>202</sup>. Остерігаючи Антоновича перед популярним збірником «Ліра» Тищенка, він радив лише «торкнутися тільки загально самого факту існування укр. нар. поліфонії, дати характеристику вживання інтервалів і ходів, звернути увагу на характеристичні закінчення та ін.»<sup>203</sup>. Маценко ж Антоновича підтримав: «Я думаю, що Ваша тема чудова і водночас оригінальна. “Ліра” Тищенка (передрук з великого большевицького видання) дещо слабкий матеріал, але і з ним можна щось зробити. Шкода, що Ви не маєте “Ліри” П. Демуцького (моя пропала – позичили) та записів Лисенка, або “Трудів” Чужбинського. Проте я Вам чимось послужу»<sup>204</sup>.

Антонович відповідає розлогим листом, де аргументує вибір своєї теми, зокрема інтересом до неї іноземних музикологів: «Я обмежуюсь обговоренням найбільш характерних рис підголосків, найбільш уживаних інтервалів, що в більшості своїй є наслідком мелодичних ходів поодиноких голосів і їх мелізматичних прикрас, рис негармонічного мислення чи відчуття та найбільш типових форм каденцій»<sup>205</sup>. Що ж до збірника Тищенка, то Антонович цілком погоджується з думкою про те, що цей збірник не може вважатися за авторитетне наукове джерело, «має цілий ряд поважних недоліків, не приносить найцікавіших зразків народної многоголосности, але в своїй основі я б не назвав його протинародним (у муз. змислі)»<sup>206</sup>. І хоч авторське втручання в народні пісні Антонович у багатьох випадках вважає зробленим за всіма правилами народної поліфонії, погоджується, що для наукового дослідження цього замало.

Отож, українська народна поліфонія – наскільки актуальною була ця проблематика в науковому дискурсі зазначеного періоду і яка історія дослідження цього явища в довоєнний період? Перші записи багатоголосних народних пісень належать до 70-х років XIX ст. і мають епізодичний характер. Дослідники орієнтувалися на

<sup>202</sup> Витвицький В. Лист до Мирослава Антоновича від 20 квітня 1952 року, Детройт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Автограф.

<sup>203</sup> Там само.

<sup>204</sup> Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 14 квітня 1952 року // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>205</sup> Антонович М. Лист до Витвицького від 25 квітня 1952 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

<sup>206</sup> Там само.

сольну традицію у фольклорі і вважали, що багатоголосся в українській музиці – явище доволі пізніє і незначуще. «Народний спів давньої доби не був більшоголосний, а поліфонія пізнішої нашої народної пісні (підголоски і под.) була, здається, саме своєрідним наслідуванням народом тої поліфонії, яку він чув у церкві. Тимто й не повинно бути сумніву, що більшоголосний спів міг дійти до нас тільки із Заходу, де він розвинувся значно раніше», – писав Василь Барвінський в «Історії української культури», яка вийшла друком 1937 року.

Окремі важливі спостереження про народне багатоголосся Климента Квітки, Миколи Лисенка, Філарета Колесси, Станіслава Людкевича були розпорошені по різних працях і не виступали системними дослідженнями. Першим, хто розпочав систематичний запис українського народного багатоголосся, був Порфирій Демущкий, який записав та опублікував близько 200 багатоголосих пісень, використовував свої записи у репертуарі народного хору, яким керував з великим успіхом. Однак теоретичних питань походження, розвитку, структури українського народного багатоголосся він практично не торкався. Важливим внеском у дослідження цієї теми були науково-етнографічні праці російської фольклористки Євгенії Ліньової (1854–1919), яка вперше застосувала для запису багатоголосних пісень фонограф, праці чеського етнографа Людвіка Куби (1863–1956), де зібрано і досліджено дуже цінний матеріал. Його праці були видані в Україні 1962 року в збірці «Людвік Куба про Україну (Подорожні записки чеського вченого-фольклориста і художника)» (Київ, 1962) і в нотному додатку містили близько 40 записів народного багатоголосся. Треба згадати також збірки Василя Ступницького<sup>207</sup>, Володимира Харкова<sup>208</sup>, Михайла Гайдая<sup>209</sup>, зі значною кількістю багатоголосних пісень, правда, не завжди рівноцінних за якістю запису<sup>210</sup>. Маценко писав:

Важливим предметом в цьому були б і студії попередників над українською піснею і українців, які ще ніким не уведені в систему,

<sup>207</sup> Василь Ступницький (1879–1945) – етнограф, хоровий диригент і композитор.

<sup>208</sup> Володимир Харків (1900–1974) – фольклорист, громадський діяч.

<sup>209</sup> Михайло Гайдай (1878–1965) – фольклорист, хоровий диригент, композитор. Серед інших видав збірку «Зразки народної поліфонії» (вип. 1, 2. Київ: Держвидав України, 1928–1929).

<sup>210</sup> Яценко Л. Українське народне багатоголосся. Київ, 1962. С. 18.

а врешті хоч би зібрані в одну проглядну працю. Я був би вельми заскочений, коли б довідався, що хтось (може під большевиками) спромігся написати таку працю, бо нам тяжко діставати праці з-поза залізної завіси, хоч би напр. М. Гайдая та В. Ступницького. Напевне багато цікавого могли б ми знайти і в працях замордованого большевиками Д. Ревуцького<sup>211</sup> (рідний брат Л. Ревуцького) та Климентя Квітки. А так ми, позбавлені матеріалів, наскоро потребуємо прийти до певних заключень<sup>212</sup>.

Отож тема українського народного багатоголосся до 50–60 років ХХ ст. відсувалася на маргінес наукових досліджень – такий «науковий казус» пояснюється недостатністю матеріалу та «відсутністю системних методологічних підходів до проблеми багатоголосся»<sup>213</sup>.

Для осмислення проблеми українського багатоголосся важливими були також праці російських дослідників Олександра Кастальського «Основы народного многоголосия», в якій було зацентовано ідею національної самобутності, й Миколи Гарбузова «О многоголосии русской народной песни». Про останню неодноразово згадує Маценко, як про важливий приклад аналізу багатоголосся на основі законів музичної акустики, і висилає її Антоновичу для ознайомлення. «Глибоко вдячний Вам за цю книгу, – відписує Антонович, який має щодо праці Гарбузова власне судження. – Вона цікава. Правда, забагато там теорії (акустики), але висновки цікаві й багато “фактичного” матеріалу. Мені здається, що емоційний елемент грає основну роль в творенні підголосків, а ця справа у нього як слід не розроблена»<sup>214</sup>.

Витвицький подає Антоновичу ширшу інформацію про збірники Гайдая і Ступницького, випишує музичні приклади із записів Квітки, нагадує йому про праці Ліньової та робить виписки зі статті Колесси. Маценко висилає Антоновичу обіцяну працю Кошиця, до якої долучає власноруч переписані нотні приклади, а також, що

<sup>211</sup> Дмитро Ревуцький (1881–1941) – музикознавець, фольклорист, рідний брат Левка Ревуцького.

<sup>212</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 1 червня 1952 року, Вінніпер // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>213</sup> Мурзина Е. Прошлое и настоящее украинского традиционного многоголосия. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 80. Наука про музику сьогодні: проблеми і перспективи: Зб. наукових статей. С. 368.

<sup>214</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 3 лютого 1954 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

особливо цінне, – неопубліковані пісні із записів Кошиця, більшість із яких і лягла в основу дослідження Антоновича. Він пише Маценкові:

Взагалі многоголосність це надзвичайно цікава справа й шкода, що у нас вона так мало опрацьована. Яка напр[иклад] цікава й «вдячна» тема провести порівняння між так би сказати етнографічними записами пісень Кошиця й його обробками. Це прямий шлях дійти не тільки до композиторської техніки Кошиця, але й до «засад» народного многоголосся. шкода, що у мене немає матеріалів, а то забиравбись таки зараз до праці<sup>215</sup>.

Вільним контрапунктом звучать у листах теми генези української народної поліфонії, її національного духу, «інакшості» насамперед щодо російського народного багатоголосся, а також паралелі з багатоголоссям західноєвропейським.

Нагадаю, що мова іде про перше повоєнне десятиліття, коли українська музикознавча наука, переживши воєнні роки, зазнала великих втрат – частина була репресована, а багато хто емігрував за кордон. Для тих, хто вижив і залишився в Україні, настав найдраматичніший за всю радянську історію період. «Тиск ідеології, що безпосередньо і часто згубно позначався на долях вчених, націлював на виняткову заідеологізованість наукового доробку вказаного часу, за яким поставав надзвичайний драматизм розвитку науки», – слушно зазначає Олена Немкович<sup>216</sup>. Маргіналізація національної культури на тлі посилення «значущості» культури російської спотворювала її об'єктивне осмислення і сприяла найбільшій за весь радянський час тенденційності музикознавчих досліджень, які у свою чергу сформували «неадекватні і спрощені уявлення про вітчизняну й світову культуру»<sup>217</sup> в кількох поколіннях діячів музичної культури. Чи не мав рації італійський історик Карло Гінзбург, коли порівнював культуру з кліткою, зробленою з гнучкої і невидимої для ока лози, яка обмежує свободу індивіда й дає йому лише наперед визначений набір потенційних можливостей?

Еміграційне музикознавство, або, користуючись означенням Юрія Шевельова, «позаукраїнські “ми”», що «мали більший відсоток

<sup>215</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 19 липня 1952 року, Утрехт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

<sup>216</sup> Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. С. 217.

<sup>217</sup> Там само. С. 243–244.

інтелігенції й вільного таланту»<sup>218</sup>, боролосся за відновлення історичної об'єктивності: за словами відомого вченого-україніста діаспори Юрія Луцького, «доки Україна була “загроженою породою”, діаспора діяла поза межами України як її спаситель»<sup>219</sup>.

«Ніяк не можу із тим погодитись, що наше многоголосся стало під впливом такого ж російського, коли саме Україна була першою, що прийняла на сході поліфонію із заходу, тоді як у Росії вона викликала такий спротив, – пише Антонович до Маценка. – Значить українська душа мала вже в собі бодай інклинацію до цього многоголосся»<sup>220</sup>. «Багато, багато нам треба працівників на всіх відділах знання, щоб поставити на місце правду про нас і москалів, і треба тих праць у світових мовах. Це є надзвичайне завдання, завдання життя й смерті!»<sup>221</sup>, – відповідав Маценко, який був дуже радикальний у своїх висловах. Він критикував Ф. Колесу і К. Квітку за їхню надмірну, на його думку, прихильність до концепції російського впливу на формування українського багатоголосся, хоч і визнавав: «А Ви не подумайте, що в цьому проривається якась специфічна нелюбов до них. Зовсім ні! Я знав їх замало, а суджу по працях. Без сумніву, вони визначні люди. Вони творці нового світу в Галичині, і вони майстри. Кожний з них лишиться в історії нашої музики і може я не маю рації, пишучи те, що вгорі. Може то був такий час, що вони не могли охопити всього поля»<sup>222</sup>.

Пошуки національної характерності української народної поліфонії приводять Антоновича до важливих міркувань про значення гетерофонії як найтиповішої ознаки народного багатоголосся, про вагомість мистецьких впливів та функційного гармонічного мислення:

<sup>218</sup> Шевельов Ю. «Ми» і «ми» (до україномовних читачів моїх). Його ж. *Москва, Маросейка. Ми і ми*. Серія «Бронейна публіцистика» / За заг. ред. Лариси Івашиної. Видання перше. Бібліотека газети «День» «Україна Incognita». Київ, 2012. С. 20.

<sup>219</sup> Кривда Н. До питання про асиміляційні процеси в межах української діаспори. *Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Філософія. Політологія*. Київ, 2006. Вип. 81–83. С. 32.

<sup>220</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 5 квітня 1952 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

<sup>221</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 14 березня 1954 року, Вінніпег // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>222</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 7 грудня 1953 року, Вінніпег // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

Народ «дорабляє» свідомо «другі» голоси, отже реалізує той самий творчий процес, що й композитори, тільки що у своєму «творенні» іде не за правилами гармонії чи контрапункту, а за власним (вродженим чи набутиим) відчуттям, при чому імпровізаційний елемент грає важливу роль [...]. Мені здається отже, що теперішня народна многоголосність має свої джерела у первісній гетерофонії, але із сильним впливом або, обережніше кажучи, із помітним впливом мистецької музики. Та ця справа вимагає ще основних студій і висловлені ту думки не вважаю ще своїми остаточними поглядами<sup>223</sup>.

У цьому думки Антоновича перекликаються з міркуваннями О. Кошиця про імпровізаційний характер народної поліфонії: «Це є “творення” в самому докладному значенні слова, – “експромт”, все повне дивного музичного еретицтва, несподіванок, але завжди свіже, цікаве й нове»<sup>224</sup>.

Часте використання інтервалу квінти та квінтових паралелей у багатоголосних піснях наштовхнуло Антоновича на важливі припущення:

Коли йде про певні подібності між укр. нар. поліфонією і зах. європ. головно до 16-го століття, то я добачую її не стільки в паралелях «органум-а», скільки в замилюванні до інтервалів «пустих» квінт і октав, головно в закінченні пісень, а почасти також у виминанні (униканні – У. Г.) довших рядів паралельних терц. Це навіть насуває мені думку, що уживання тих інтервалів у зах. європ. музиці до 16-го ст. не є виключно виявом певних акустично-математичних міркувань про «досконалість» інтервалів октави й квінти, а скорше образом музичного відчуття на певному [рівні] музичної культури, що знайшло своє теоретичне «обґрунтування» в цих міркуваннях. На Заході стали композитори речниками цього відчуття, у нас народна пісня<sup>225</sup>.

Це міркування, зроблене «на маргінесі», знаходить своє підтвердження у працях сучасних дослідників про те, що типологічну схему розвитку західноєвропейської музичної культури (монодія,

<sup>223</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 3 травня 1952 року, Утрехт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

<sup>224</sup> Кошиць О. Про українську пісню й музику. Репринт. Вид. Київ: Музична Україна, 1993. С. 27.

<sup>225</sup> Антонович М. Лист до В. Витвицького від 25 квітня 1952 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.



поліфонія, гармонія) не можна механічно накладати на історію української музики. Багатоголосся існувало в Україні поряд із церковною монодією і в народних піснях, у напівпрофесійних жанрах світської і духовної лірики, і цей пласт творчості став ґрунтом для формування нових форм багатоголосого співу. «Отже, формування поліфонії в Україні йшло іншим, ніж на Заході, шляхом: йому передувало не одноголосся, а вже розвинута багатоголосна система на гармонічних засадах»<sup>226</sup>. Маценко теж торкається питання національної характерності народної гетерофонії: «До того 2–3–4 аж до 6 голосости треба підходити не від сучасної європейської теорії, а від гетерофонії, що має свої специфічно-національні закони [...] тут буде відігравати роль світосприймання народу, маючи на увазі закони психічного порядку, що відбиватимуться і у виявах звукових»<sup>227</sup>.

Важливо підкреслити увагу еміграційних українських музикологів до питання національної характерності, оскільки ця проблема на теоретичному рівні майже не вивчалася. Через більше як 10 років Антонович порушить цю тему в листі до Зиновія Лиська: «Також проблему українськості в музиці або ж українського музичного стилю варто б порушити... це важна справа... треба б по волі підготовляти ґрунт для української музичної естетики... Хоч це ділянка не суто музикознавча, але й вона потрібна в музичному житті»<sup>228</sup>.

Врешті 5 липня 1952 року відбувся Інтернаціональний конгрес музикологів в Утрехтському університеті. Всього взяло участь біля 150 учасників, крім європейських музикологів, були присутні науковці з Америки та Єгипту. Відбулися засідання трьох секцій, було прочитано 60 доповідей. Серед доповідачів такі відомі музикологи, як Лео Шраде, Генріх Бесселер, Шарль ван ден Боррен, Манфред Букофцер, Ганс Мозер, Вальтер Віора, Еґон Веллес та інші відомі у музичному світі науковці. Ілюстрував доповідь Антоновича *Візантійський хор*, який виконав «Ой хмелю мій, хмелю», «На городі верба рясна» і «Розпрягайте, хлопці, коні».

<sup>226</sup> Мірошниченко С. Про національну ментальність української поліфонії. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Українська тема у світовій культурі*: зб. наукових статей. Київ, 2001. Вип. 17. С. 251–252.

<sup>227</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 14 квітня 1952 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>228</sup> Антонович М. Лист до З. Лиська від 30 вересня 1964 року, Утрехт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

Виступ Антоновича викликав значний інтерес, і на другий день багато музикологів були присутні на Літургії: «Її відправляли вищі духовні чини української церкви у Західній Європі: Кир Іван Бучко, Яків Перрідон, Ван де Мале, а також представники католицької церкви кардинал Тіссеран, архієпископ Утрехта, папський нунцій у Голландії та ще 4 єпископи [...] Проф. Веллеш, найбільший знавець візантійської музики, запропонував мені награти на тасьму частини літургії для англійського радіа (Bi-Bi-Ci)»<sup>229</sup>. 3 серпня 1952 року в газеті «Гомін України» з'явилася невелика рецензія під назвою «Унікальний український хор», у якій, зокрема, було зазначено: «Коли ми візьмемо під увагу, що на цьому з'їзді були музикологи Єгипту, Іспанії, Австрії, Швеції, Італії, Швейцарії, Бельгії, Голляндії, Німеччини, Англії, Франції і США, то ми можемо уявити собі, яку велетенську прислугу зроблено нашій пісні».

Із Францом Загібою<sup>230</sup>, австрійським музикологом, пов'язаний дуже показовий епізод у спогадах Антоновича – коротка розмова, яка відбулася між ними ввечері, під час урочистого прийняття учасників конгресу:

– Я чув, що Ви написали дуже цінну, двотомову працю про слов'янську музику, цікаво знати Ваш погляд на українську музику, – і чи Ви що згадали в своїй праці про неї?

– Про українську музику нема що писати, бо вона не відіграла жодної ролі і про неї немає згадки в російській літературі.

А коли я запитав його, чи він знає що-небудь з творів українських композиторів, він заперечив і додав:

– Це все без значення. Такі речі пише кожний диригент і їх є без числа.

– А все-таки ні, здається досить дивним говорити про вартість творів, не запізнавшись з ними...

– Немає причини говорити про те, що не прийняте, про що не пишеться в російській літературі.

Коли я сказав, що можуть бути різні причини в тому, що в російській літературі так мало або й нічого не пишеться про українську музику, др. Загіба накинувся на мене, що я націоналіст, що він з такими націоналістами зустрічався в Відні. Якби було про що писати, то була б десь згадка в музичній літературі<sup>231</sup>.

<sup>229</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 8 липня 1952 року, Утрехт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

<sup>230</sup> Франц Загіба (Zagiba) (1912–1977) – австрійський музиколог, автор «Історії словацької музики» (1943).

<sup>231</sup> Там само.

Це важливий момент, що свідчить про «відсутність образу України на ментальній карті Західної Європи»<sup>232</sup>. Наукова й видавнича діяльність кількох центрів української еміграції міжвоєнного періоду в країнах Центральної і Західної Європи була маловідомою у колах європейців. Сучасний австрійський історик Андреас Каппелер стверджує: «Від 30-х [Україну] уже не вважали за окреме ціле: це була частина Радянського Союзу – нової форми Росії з новою ідеологією. Захід ідентифікував радянських людей виключно з росіянами. Україна фактично не існувала для Заходу до початку 1990-х років»<sup>233</sup>. У свідомості західних європейців глибоко вкоренилося «ментальне сприймання одного народу як іншого», поглиблене за часів «холодної війни» та «залізної завіси».

Мистецьке ж представлення України на міжнародному рівні, що відбувалося через строго цензуровані форми, показово культивувало, за словами Івана Багряного, «зворушливу “малоросейську” Україну», «всі наші милі примітиви» для того, щоб «перед цілим світом показати ту Україну як на століття відсталий, безнадійно тупий, нездібний до прогресу народ, що обома ногами залишився в сивій примітивній давнині. Як народ, що крім вишиваної сорочки та гопака нічого не створив і не здатен, мовляв, створити»<sup>234</sup>.

З іншого боку, те, що західна Європа й західні інтелектуали «бачили» на східному кордоні Радянський Союз (а до того Російську імперію) було природним наслідком тієї ролі, яку відіграли ці дві держави в європейській історії і культурі, починаючи з часів Петра Першого – «особливо в поразці Наполеона і Гітлера»<sup>235</sup>, – зазначає італійський історик Андреа Граціозі. А інформація про те, що відбувається насправді у Радянському Союзі, була радше проекцією уявлень Заходу, аніж реальним відображенням радянських реалій. Тому Європі важко було збагнути, чому після закінчення війни емігранти з Радянського Союзу, над якими висів дамоклів меч примусової репатріації, не хотіли повертатися додому. «Я не хочу

<sup>232</sup> Каппелер А. У тіні Росії. *Український тиждень*. 26.10–1.11.2012. № 43 (260) С. 23.

<sup>233</sup> Там само. С. 23–24.

<sup>234</sup> Багрянний І. Молодь Великої України і наші завдання. Його ж. *На новий шлях. Чому я не хочу вертатися до СРСР? Молодь Великої України і наші завдання*. Серія «Броньбійна публіцистика» / За заг. ред. Лариси Івшинної. Київ, 2012. Видання перше. Бібліотека газети «День»: «Україна Incognita». С. 98.

<sup>235</sup> Граціозі А. Мудрість ретроспекції. С. 41.

вертатись на ту “родіну”. Нас тут сотні тисяч таких, що не хочуть вертатися. Нас беруть із застосуванням зброї, але ми чинимо скажений опір, ми воліємо вмерти тут, на чужині, але не вертатись на ту “родіну”», – пристрасно писав Іван Багряний у своєму памфлеті «Чому я не хочу вертатися до СРСР?». «Чому? Бо там більшовизм. Цивілізований світ не знає, що це значить, і може навіть не повірити нам. Та, слухаючи нас, мусить поставитися до того уважно»<sup>236</sup>. Більш зважено звучав голос Юрія Шереха: «Певна річ, ми не шукали ізоляції від свого народу, від його культури і долі. Ми тільки не могли й не хотіли жити в тій політичній системі, яка була його долею. Але та політична система потурбувалася про те, щоб така ізоляція стала фактом»<sup>237</sup>.

Страх бути насильно репатрійованим в Україну, що було рівноцінно фізичному знищенню, довгі роки переслідував українських емігрантів, які постійно відчували за собою негласний нагляд. Про це неодноразово згадує Антонович у своєму щоденнику, про це пише Маценко на початку 80-х: «В Україні пильно слідкують за роботою українців у вільних країнах, у них повно агентів й часом не знаєш, з ким говориш?! Колись писав мені О. З. Мінківський<sup>238</sup> (він помер), що бачив мій файл в “Адресному столі” (напевно в КГБ) і в ньому знайшов мої адреси, починаючи з України й далі по світі та, що особливе, – всі вирізки з преси моїх дописів і навіть під псевдами [...]. Там за нами дивиться досить очей»<sup>239</sup>. Ще однією причиною, яка пояснює нерозуміння, а часто й відверто упереджене ставлення європейців до українців-емігрантів, стали українські самостійницькі прагнення, задля реалізації яких визвольні організації і частина українства покладалися на підтримку з боку Німеччини. А оскільки з 1938 року ворогом № 1 була нацистська Німеччина, «то супротивники і союзники Заходу визначалися за критерієм ставлення до Третього Рейху. В українських прагненнях до самостійності західні країни довгий час вбачали “німецькі впливи”»<sup>240</sup>.

<sup>236</sup> Багряний І. Чому я не хочу вертатися до СРСР? С. 35.

<sup>237</sup> Шевельов Ю. «Ми» і «ми». С. 18.

<sup>238</sup> Олександр Мінківський (1900–1979) – український хоровий диригент, художній керівник і головний диригент Київської капели бандуристів, професор Київської консерваторії.

<sup>239</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 3 березня 1980 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>240</sup> Пагіря О. Гра в піжмурки. *Український тиждень*. 27 травня – 2 червня 2011. № 21 (186). С. 47.

Цю упередженість добре відчув на собі Антонович після переїзду на постійне проживання до Голландії, для якої українці були «зовсім новим, вперше баченим елементом»<sup>241</sup>. Про сприйняття голландцями «своїх» емігрантів писав Михайло Брик, перший голова Об'єднання українців у Голландії:

На загал голяндці поставилися до українців прихильно, хоч і зустрічалися з ними вперше. Вороже поставилися лише комуністи, які вважали кожного емігранта, а зокрема – чомусь – українців, німецькими коляборантами. Голяндці важко відрізняли нас від росіян, а це тим більше, що в силу тих чи інших обставин голяндці є русофілами, вважаючи, що в Росії мають великого приятеля. На це склалось, мабуть, менше те, що Петро I їхав до Голяндії вчитись кораблебудівництва, як те, що Росія була союзником Голяндії у двох війнах проти німецького нападу й від найдавніших часів була її реальним чи потенційним союзником чи то проти Англії, чи то проти Франції Наполеона<sup>242</sup>.

У контексті складних ментальних стереотипів європейського світу свідомо декларація власного українства для «бездержавного діпіста» навіть через такий незначний, на перший погляд, факт як вибір теми для виступу на музикологічному конгресі, набирає зовсім іншого смислового наповнення.

Матеріали конгресу були опубліковані у 1954 році й одразу схвально відгукується Витвицький, який, зокрема, пише: «Тут у Детройті є син нашого етнографа Осипа Роздольського. Він трохи з пам'яті, а трохи з записок відтворив деякі пісні, що їх був зібрав його батько. В тому значне число багатоголосних. Він дуже зацікавлений Вашою статтею і я дав її йому для прочитання»<sup>243</sup>.

Маценко ж, як завжди, дуже емоційний у своїх висловах:

Ваш «Беріхт» хоч же короткий (бо таким мусів бути), є надзвичайної ваги вкладом для інтернаціонального пізнання нашого народу через ті приклади пісень. Ті пісні не можуть бути витвором народу без високої духовної культури і люди, що будуть Ваш доклад читати, напевно подумають про наш нарід добре. Одночасно це є й розбиттям міту про «старшого брата», який, мовляв, має всі досяги

<sup>241</sup> Брик М. Українці в Голяндії. *Календар Альманах*. Видання Першої Української Друкарні у Франції. Париж, 1956. С. 149.

<sup>242</sup> Там само. С. 150.

<sup>243</sup> Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 24 лютого 1954 року, Детройт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Автограф.

на різних ділянках життя, а ми, менші, плентаємось у нього ззаду й живемо «крихтами, які падають із стола багатого»<sup>244</sup>.

До цього емоційного підсумку додамо: праця Антоновича «озвучила» в прямому і переносному значенні проблему системного вивчення українського народного багатоголосся, необхідності її теоретичного осмислення в європейському музикознавчому просторі, що викликало, своєю чергою, зацікавлення західного наукового світу українською музичною культурою. Важливо, що ця праця, як зрештою, вся наукова діяльність українських музикологів в еміграції, стала можливою лише завдяки взаємній допомозі й тісній співпраці. «Мовби потужній інститут культурних зв'язків у дії, – писала Михайлина Коцюбинська. – Всі складники праці такого інституту наявні. Обмін літературою, участь у дискусіях, підготовка спільних публікацій, взаємна допомога науковою інформацією, планування майбутніх досліджень»<sup>245</sup>.

Ще раз розлого повернувся М. Антонович до теми народного багатоголосся у рецензії на монографію В. Витвицького про М. Гайворонського. Чернетка машинопису цієї рецензії зберігається в архіві М. Антоновича. У листі до Витвицького від 23 грудня 1954 року він повідомляє, що вислав свою рецензію до редакції «Америки», але жодної відповіді не отримав і на сьогодні невідомо, чи була вона опублікована. У ній Антонович зосереджується на питаннях народного багатоголосся і особливостях його адаптації в обробках народних пісень М. Лисенка, М. Леонтовича, розмірковує над поняттями українськості «народної гармонії-контрапункту» тощо. Він виділяє три основні форми застосування народного багатоголосся в композиторській практиці, а саме: «гармонічно-контрапунктичний етнографізм», характерний передовсім для М. Лисенка та О. Кошиця, «опосередкований вплив народної багатоголосності», який виявляється у мистецьких творах М. Леонтовича та «індивідуально-творче» використання елементів народного багатоголосся, притаманне, зокрема, Б. Лятошинському. Він заперечує вживання виразу «народний примітив» для означення народної творчості, а народну пісню називає зразком «високого мистецтва

<sup>244</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 14 березня 1954 року, Вінніпег // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>245</sup> Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне». Роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і Літера, 2001. С. 77.

мініатюри». Окрему увагу приділяє Антонович постаті старшого покоління галицьких композиторів – Філарету Колессі, його ставленню до явища народного багатоголосся і «російських впливів» у ньому. «Хочу завважити, – пише Антонович, – що оскільки мені відомо, немає ще взагалі у нас основної наукової студії про багатоголосність в українських народних піснях і її відношення до багатоголосности в російських народних піснях». Звідси не можна робити висновків про російські впливи на підставі лише того, що найбільш розвинене багатоголосся зустрічається в східних областях України, які були у складі Російської імперії: «Українська музика, а з нею й народна пісня мала без сумніву більший вплив у 17–18 столітті на російську, чим навпаки»<sup>246</sup>. Заперечення в Антоновича викликало твердження Гайворонського, що багатоголосна народна музика є новотвором, бо про це свідчить відсутність підголосків у найдавнішому, обрядовому пласті народної творчості. «Але відсутність підголосків в обрядових піснях може мати й інші, глибші причини, – зауважує Антонович. – Мелодичні формули в давні часи мали певну означену магічну цілеспрямованість. Вони були часто зв'язані з ритмом, із певною дією, що всю увагу концентрувала не на пісні, а на дії, безнастанним повторюванням коротких мелодично-ритмічних формул [...] заворожувалося відповідні сили». В тих же піснях, де важливе значення мав ліричний компонент,

зростала динаміка переживань і почувань, різна в різних співаків, різних вдач, темпераменту й музичного таланту, і розбивала передані традицією формули, заставляла шукати нових засобів музичного виразу, творила нові мелодії, нові підголоски, залежно від голосових можливостей та інтенсивності переживань співаків, заставляла переносити мелодію терцією чи квінтою вище, вгору чи вниз, виспівати все, чим його душа наповнена, збагачувати її різними прикрасами, щоб виразити свої почування, але також щоби виявити свої імпровізаторські здібності та голосові можливості. Так повстають підголоски. Це не наслідування, це спів душі<sup>247</sup>.

<sup>246</sup> Антонович М. Василь Витвицький: Михайло Гайворонський (думки на маргінесі) // *Архів М. Антоновича*. [Особові матеріали]. Машинописний оригінал (чернетка). С. 5.

<sup>247</sup> Там само. С. 11.



Наукові спостереження Антоновича згодом знайшли своє підтвердження і подальший розвиток у праці Леопольда Яценка «Українське народне багатоголосся» (1962), яка була написана і опублікована через 10 років після утрехтського конгресу. А його міркування про національну природу народного гуртового співу, його українськість, яку він відзначає, зокрема, у Кошиця («свідоме й послідовне шукання української гармонії»<sup>248</sup>), знайшли продовження в сучасних дослідженнях, що розглядають народний багатоголосний спів як образ народного музичного мислення тощо.

---

<sup>248</sup> Там само. С. 5.

## Розділ 4

### НАУКОВИЙ ТА ТВОРЧИЙ ПРОФІЛЬ 50-Х РОКІВ: УТРЕХТ (ГОЛЛАНДІЯ)

#### 4.1. Гарвардський період (1953 рік) Мирослава Антоновича

У 50-ті роки розпочинається наукова праця Мирослава Антоновича і водночас у двох напрямках: проблеми української музики, передовсім давньої літургійної, і партесного багатоголосся, а також дослідження ренесансної музики, зосібна творчості Жоскена Де-пре. Спробуємо з'ясувати, як певні біографічні факти вплинули на напрямки інтелектуальної праці М. Антоновича у т. зв. «гарвардський період», який охоплює 1953 рік – рік його навчання у Гарвардському університеті (Harvard Graduate School of Arts and Sciences)<sup>1</sup>.

Саме в цей час університет отримав пропозицію вислати свого кандидата на річну стипендію до Гарвардського університету, і проф. Смаерс запропонував Антоновичу взяти участь у конкурсі, щоби мати можливість поглибити свої знання з музики доби Ренесансу в американського професора Отто Гомбоші. Можливість поїхати до Америки окрилила Антоновича: «Прямо не хочеться вірити, що я “бездержавний”, чужинець та ще й українець, якого в світі чомусь не хочуть знати, можу кандидувати на таку стипендію, – занотовує він у своєму щоденнику. – А все-таки в світі все можливо!»<sup>2</sup>.

Іспитові завдання – «написати щось про гумор в музиці й одну композицію в стилі Й. С. Баха» – Антонович успішно виконав і 11 червня 1952 року отримав листа з Гарварда про надання йому стипендії. Стипендія у 1600 \$ покривала витрати на проживання та харчування, але подорож до Америки й інші видатки на власні потреби треба було оплачувати зі своєї кишені. Однак ці труднощі все ж не змінюють рішення Антоновича їхати у Гарвард – до майже

<sup>1</sup> Детальніше див.: Граб У. Інтелектуальна біографія: гарвардський рік Мирослава Антоновича. *Українська музика: науковий часопис*. 2015. Ч. 4 (18). С. 5–25.

<sup>2</sup> Антонович М. Щоденник. С. 14.

ровесника Києво-Могилянської академії, елітарного університету. Омелян Пріцак, один з ініціаторів створення українознавчих студій і Українського Наукового Інституту в Гарвардському університеті, вважав його найкращим, найбагатшим і найпрестижнішим американським університетом. Його бібліотека – найбільша університетська бібліотека не лише Америки, але й світу, в якій був «дуже добрий слов'янський відділ, а навіть добрі і повні раритетів українські відділи»<sup>3</sup> та сконцентрована еліта американської науки. Понад 35 тисяч книжок україніки було розміщено в бібліотеці Вайденера (Widener Library), та біля двох сотень пам'яток українських стародруків, рукописів – у бібліотеці рідкісних видань Гутона (Houghton)<sup>4</sup>.

Це трохи «пригодницька історія», але я зарискував... Отже вижджаю як стипендист американського університету на один рік «студій» у Америці. Це так називається офіційно. Я рішився на цей крок, тому що 1) хочу бодай трохи підучити англійську мову; 2) побачити трохи світу; 3) утекти «от міра сего» і дець у затишші якогось «гуртожитка» (про свою подорож розказую тільки Вам і ще декому) якщо не викинути, то бодай «підтягнути» свою ширше задуману працю із музики 16-го століття; 4) така подорож має велику вартість для більш снобістично наставлених «кругів» [...] ну й 5) пробувати нав'язати й поширити знайомства із американськими музикологами<sup>5</sup>,

– повідомляє він у листі до Василя Витвицького.

Отримати візу до Америки було непросто. «Не легко її дістати біженцеві бездержавному, що її сильні цього світу уважають людиною другого сорту, беззахисною, непевною, підозрілою», – нотує Антонович у своєму щоденнику, описуючи всі довготривалі процедури збору документів, заповнення численних анкет, лікарські довідки, відбитки пальців, фінансові оплати і т. ін. Так, американський консулат потребував т. зв. «свідоцтва моральності» за час перебування у Німеччині (1942–45) і звертався до відповідних служб Відня і Лінца, де під час війни на оперних сценах співав Антонович,

<sup>3</sup> Пріцак О. Чому катедри українознавства в Гарварді? Вибір статей на теми нашої культурної політики (1967–1973). Кембридж, Масс. – Нью-Йорк: Фонд Катедр Українознавства (ФКУ), 1973. С. 18.

<sup>4</sup> Екслібриси гарвардських меценатів. *Свобода*. 23 квітня 1981. № 76. С. 4.

<sup>5</sup> Антонович М. Лист до В. Витвицького від 20 грудня 1952 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

за потрібною інформацією. Продовження паспорта, необхідне для отримання візи, викликало чергові ускладнення – за словами Антоновича, «знову клопоти з національністю [...] Не хочуть помістити навіть замітки, що я бездержавний, а офіційного документу, що я українець, у мене нема»<sup>6</sup>. Вироблення візи тривало майже 5 місяців, незважаючи на протекцію Альберта Смаєрса, який особисто їздив у справі Антоновича до американської амбасаді в Роттердамі й Амстердамі, «телефонував до своїх знайомих в міській управі, щоб мені якнайскоріше видали “свідоцтво доброї поведінки” і т. п. Він навіть заручився на письмі, що в разі потреби заплатить мені кошти подорожі з Америки до Європи. Нічого не помагає. Треба ждати», – пише у щоденнику Антонович<sup>7</sup>. Треба відзначити, що проф. Смаєрс відіграв у цій справі ключову роль – у листі до Аристиди Вирсти Антонович прямо говорить про те, що поїздка до Гарварда відбулася завдяки проф. Смаєрсу. Нарешті в середині грудня прийшла довгоочікувана віза (з піврічним запізненням), й Антонович зі стриманою гордістю написав Маценкові: «Факт, що на це місце не поїхав якийсь голландець, швайцарець чи інший англієць, але “бездержавний” (виділення Антоновича – У. Г.) українець – “ДіПіст” у декого викликає навіть почуття зависти... але на це нема ради»<sup>8</sup>.

Після всіх формальностей, пов’язаних із від’їздом, після прощального концерту *Візантійського хору* у французькому місті Лілль 24 січня 1953 року Антонович вирушив до Роттердама. Голландські друзі, які його відпровожували, «загриміли на повний голос “Засяло сонце золоте”. На слова “гей ти, козаче молодий, прапор угору все держи” поїзд повагом виїжджав з Утрехту. Мені немов щось обірвалося в душі, біль стиснув горлянку і я відчув, що сльози тиснуться до очей [...]. З трудом заволодів я своїми емоціями, коли чув, як стукотіння голландського поїзду зливалося з ритмом української пісні». А через декілька годин на кораблі «Вестердам» Антонович відплив до Америки.

Подорож була непростою – двічі потрапляв корабель в бурю, враження від якої з притаманним йому поетичним хистом зано-

<sup>6</sup> Антонович М. Щоденник. С. 42.

<sup>7</sup> Там само. С. 34.

<sup>8</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 9 грудня 1953 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Арк. 1. Автограф.

товує Антонович у своїх спогадах. Цікаво, що багато хто з наших мистців-емігрантів описують свої перші враження від океану й морської негоди, яку сприймали швидше символічно, як метафору свого нового життя у невідомому світі. «Ми були в Америці, велетенській, як і огроми океану, який ми залишили за собою», – писав у своєму щоденнику після прибуття маляр Святослав Гординський<sup>9</sup>; «Я тоді не знав, що буря на океані була передгрою мого життя в Канаді – бурхливого, мінливого в несподіванки і щасливого з докраною праці», – згадує у своїх споминах Павло Маценко<sup>10</sup>. 2 лютого 1953 року, після тижневої подорожі неспокійним океаном Антонович прибув до Нью-Йорка, а звідти поїздом до Бостона й університетського містечка Кембриджа. Його ніхто не зустрічав, треба було самому знайти місце ночівлі. Випадковий перехожий, що виявився євангелістським священиком із Венесуели, допоміг знайти готель і подав першу по приїзді важливу пораду, яку Антонович не один раз згадував: «Вправляйтеся в терпеливості, Вам вона ту пригодиться».

На другий день Антонович занотує свої перші враження від університету: «Гарвардський університет – це справжнє місто з великою кількістю різних-прерізних будівель, урядів, бібліотек, гуртожитків, їдалень, лабораторій, руханкових залів і т. п. і з великим парком і церквою. Там і старовинні будівлі, і модерні конструкції»<sup>11</sup>. Кілька днів тривали різні формальності, і нарешті Антонович став членом великого студентського товариства. Він вражений кількістю представників різних націй з Європи, Азії й Африки і цікавими дискусіями, які велися в інтернаціональному студентському клубі. «Я йшов додому, збагачений не тільки різними небуденними враженнями, але знаннями про різні народи, релігії й політичні справи, про які я або нічого, або дуже мало знав, – згадує Антонович. – Тоді я вперше перестав дивуватися й обурюватися, коли хтось з чужинців не був як слід поінформований про Україну»<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Гординський С. Одинадцять днів на океані. Листки із щоденника. Арка. Мюнхен: Видавництво «Українська трибуна», 1948. Ч. 1 (7). С. 37–40.

<sup>10</sup> Маценко П. Моя праця в Українськiм Народнiм Домi. Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч. Збірник на пошану 90-ліття народин. Торонто: Видання Українського національного Об'єднання Канади, 1992. С. 26.

<sup>11</sup> Антонович М. Щоденник. С. 53.

<sup>12</sup> Там само. С. 63.

Музичний департамент Гарвардського університету на той час очолював музиколог і композитор Рендел Томпсон (Randall Thompson), який вперше вніс суттєві зміни у навчальні плани – увів дворічний курс з історії музики. Завдяки нововведенню на 30 відсотків збільшилася кількість студентів, що обрали музикознавство своєю спеціальністю<sup>13</sup>. У музичному департаменті у 1952–53 роках працювали авторитетні музикологи – професори Арчібалд Т. Девісон (Davison, 1883–1961), Отто Гомбоші (Gombosi, 1902–1955), Рендел Томпсон (Thompson, 1899–1984), Воллес Вудворт (Woodworth, 1902–1969), композитор Волтер Пістон (Piston, 1894–1976); трое викладачів нижчого наукового ступеня: т. зв. Associate Professor – Стівен Таттль (Tuttle, 1907–1954), і instructors – композитори Річард Мідлтон (Middleton) і Алан Сапп (Sapp, 1922–1999). Лекційні курси для студентів і аспірантів читали Вудворт («Концерт від Моцарта до Бартока»), Таттль («Бібліографія та Англійські верджиналісти») та Гомбоші («Музика в Середньовіччя та Епоха Жоскена Депре»). Гомбоші провадив також семінар з історії музики, а предмет цілого курсу з року в рік був за вільним вибором професора Девісона. Артур Тільман Мерріт (Merrit, 1902–1998), який з 1942 по 1952 і пізніше з 1968 по 1972 рік очолював Музичний департамент, читав семестровий курс «Струнні квартети Бетховена і Стравінський», а також відновив курс нотації під новою назвою «Огляд табулятури, чорної та білої нотації до 1600». Девісон читав «Історію хоральної музики», Гомбоші для аспірантів розпочав у весняному семестрі новий курс «Початок опери», Пістон провадив практичний семінар з композиції<sup>14</sup>.

Особливо приваблював студентів безумовний авторитет у ділянці досліджень музики ренесансної доби Отто Гомбоші – за його перебування у Гарварді (1951–55) кількість аспірантів надзвичайно зростає. Звістка про його смерть від серцевого нападу стала сильним ударом для Музичного департаменту. Про це згадує в листі до Антоновича музиколог Мілош Велімірович, який у той час навчався у Гарварді:

Було, напевно, всього декілька видатних вчених, які були такими гуманними та близькими до студентських сердець, як професор

<sup>13</sup> Forbes Elliot. A History of Music at Harvard to 1972. Cambridge, Mass.: Department of Music, Harvard University, 1988. P. 118.

<sup>14</sup> Там само. С. 121–123.

Гомбоші [...]. Я все ж почуваюся щасливим, що всього за три дні до смерті професора Гомбоші я провідував його у нього вдома, де він перебував після чергового перенесеного інфаркту, що застав його у Різдвяний період. Ми мали чудову розмову та він дуже мене підбадьорював перед моїми екзаменами. Через свою хворобу він не був в екзаменаційній комісії, але він був глибоко зацікавлений моїми вченнями та завжди був готовий допомогти порадою та безкорисливо надавав будь-яку інформацію<sup>15</sup>.

Професор Томпсон прийняв нового стипендіата дуже ввічливо і запросив також професора Гомбоші, щоб узгодити з ним вибір лекцій та семінарів для Антоновича. Враховуючи докторський ступінь останнього, вирішили, що корисним для нього буде насамперед знайомство з новими методами праці та організацією студій. Отож Антонович записався на лекції та семінари проф. Гомбоші, лекції проф. Таттля про англійських верджиналістів та проф. Девісона із загальної історії музики. На лекції останнього, як згадує Антонович, ходило близько трьохсот студентів різного фаху, бо були вони дуже цікавими. Одного разу в товаристві американського знайомого Антонович відвідав «славного і улюбленого студентами» проф. Девісона у його віллі над морем і залишив теплу згадку про цей день і самого професора: «Нам назустріч вийшов проф. Девісон. Невеличкий ростом дідок у “дреліхових” штанах, що їх носять американські студенти, і в білій сорочці, добродушно-привітний і енергійно рухливий – своєрідний лісовик американського університетського світу»<sup>16</sup>.

Особливе захоплення викликала в Антоновича бібліотека, у якій він просиджував цілими днями.

Це одна з найбільших бібліотек на світі. Має щось дев'ять мільйонів книжок. Яка це розкіш, яке щастя мати доступ до неї. Покажеш свою карту вступу, яку дістають професори і студенти Гарвардського університету і заходь до бібліотеки, мандруй куди хочеш з кімнати до кімнати, з поверху на поверх, між шафами книжок упорядкованих не поазбучно, а тематично. Бери до рук книжку, яку бажаєш, читай її скільки хочеш, навіть коли це книжка кількасотної давнини<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Велімірович М. Лист до М. Антоновича від 22 лютого 1955 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал. Переклад з англійської.

<sup>16</sup> Антонович М. Щоденник. С. 62.

<sup>17</sup> Там само. С. 57.



Там, в бібліотеці Гарвардського університету, знаходить Антонович багато цінних матеріалів до історії української музики партесної доби, зокрема «письма й грамоти, зв'язані з побутом українських співаків на Московщині у XVIII ст. Виробив собі також деякий погляд на українську національну свідомість у XVIII ст. на Безбородьків, Гоголів, Бортнянських і т. п.»<sup>18</sup>. Як особливо цінні знахідки згадує Антонович збірник пісень Трутовського («аж руки затрусилися, коли побачив цю книжку. Смішно, та що вдієш»), а також збірник праць з історії російської музики, зокрема роботи Фіндейзена, Разумовського, Металлова, про що повідомляє у листі Павла Маценка. У відповідь Маценко піднесено пише: «От же, хай Вам Біг здоров'я дає, Ви щасливець! Опинитись в морі джерел про пошукуване, це ж дійсно радість! [...]. Мезенець, Дилецький і дальша доба. Оце вона і є та “терра інкогніта” для наших людей, які на докладах говорять, що в XVII ст. наші люди стояли культурно низько і т. д.»<sup>19</sup>. Увесь вільний від лекцій час Антонович проводить у бібліотеці, розшукуючи матеріали до української музики, усвідомлюючи все ж, що основна мета поїздки – спеціалізація у ділянці західноєвропейської ренесансної музики, на яку залишалося небагато часу. «Часами стає прикро. А відірватися від української музики, від української історії тяжко. – пише він до Маценка. – Такого багатства матеріалів я дотепер не бачив. І такої ідеальної обстановки для студій до тепер також не бачив (не мав). Як дитина радію кожною знахідкою, кожним реченням, кожним словом про українську музику»<sup>20</sup>.

Враженнями від бібліотеки Антонович ділиться мало не в кожному листі: «Східноєвропейський відділ, особливо російський – дуже широко розбудований, і я тепер саме перешукую різні рос[ійські] журнали і зах[ідно] европ[ейські] книжки про Росію XVIII віка за музичними матеріялами до української музики [...]. Я рішився посвятити майже весь час цій праці. Усе інше відкладаю “на сторону”»<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Антонович М. Щоденник. С. 64.

<sup>19</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 29 квітня 1953 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>20</sup> Антонович М. Щоденник. С. 65.

<sup>21</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 30 травня 1953 року, Кембридж // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Арк. 1. Автограф.

Цей «інтелектуальний Клондайк» особливо цінний для Антоновича, оскільки відсутність відповідних джерел не дозволяла досліджувати давню українську музику в Голландії (саме Антонович започаткує українознавчу збірку книжок, нот і рукописів Утрехтського університету). Однією з перших друкованих праць Антоновича, написаних у Голландії і виданих (після дисертації), була згадана вище праця під назвою «Багатоголосся в українських народних піснях» (виступ на Міжнародному конгресі музикологів, який відбувся в Утрехті 1952 року). Епістолярій Антоновича зберіг свідчення про надзусилля самого Антоновича й еміграційних українських музикологів П. Маценка, В. Витвицького, З. Лиська в пошуку відповідної літератури й музичного матеріалу для цього виступу. Тепер Антонович поставив перед собою завдання ще складніше – написати працю про українську музику XVII ст. і її вплив на музичну культуру Росії, отже, знайомиться з літературою загальноісторичною, робить бібліографічні виписки, опрацьовує праці російських і західних музичних істориків. Кожна віднайдена ним книга була на вагу золота, оскільки, окрім праць Кудрика і Шешка, іншої літератури в Антоновича, за його свідченням, не було. Від 9 ранку до 10 вечора він просиджує в бібліотеці, а опісля допізна працює вдома.

«Дуже цікаво, – пише він, – слідкувати за тим, як росіяни намагались ціле XVIII ст. зробити із своїх українських учителів неграмотних “хахлів” і які це мало наслідки у емоційному та інтелектуальному відношенні між цими двома народами»<sup>22</sup>. Звідси багато критичних закидів до праці російської музикознавця Тамари Ліванової «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры», віднайдені у бібліотеці. Антонович пише до Маценка:

Ливанова своїми «Очерками» розсердила. Я саме їх сьогодні докінчив [...]. І хитро вона випустила цілу українську проблему, бо не личить писати про «влияние» молодшого брата на «старшого». Старі російські історики говорили про «юго-запад», але бодай що небуть сказали, а вона й «юго-западом» назвала й нічого властиво не сказала. Шкода що не маю повної літератури й часу, а то б таки написав про це, як українська музика розглядається російськими істориками<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 12 квітня 1953 року, Кембридж // *Там само*. Арк. 1. Автограф.

<sup>23</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 26 березня 1973 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

Цікаво, що, як зазначає Ольга Шуміліна в монографії «Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій)», «в роботах російських дослідників практично до сьогодні українські території визначаються як “южнорусские”, внаслідок чого українська партесна творчість одержує визначення “южнорусской традиції”»<sup>24</sup>.

Ще гостріша оцінка стосується праці Т. Ліванової «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом», два томи якої вийшли друком у 1952–53 роках:

Ця праця це ще більше сталінська, як перше, – в першій то вона оминала українські впливи, досить зручно заслоняючись зах[ідно] європейськими. У другій своїй праці «кається» за ці помилки, що вона зробила в першій праці, – цебто, що вона допустила західні впливи. А це – бачите – неправда. Про ніякі впливи не може бути мови, бо російська музика самобутна і вона тільки собі «підкорювала» – що їй потрібно і т. п. «Дивна суть діла твоя, Господи»<sup>25</sup>.

Саме тепер, маючи доступ до численних джерел XVII–XVIII ст., Антонович задумує написати «Історію української музики» від початків партесного співу до половини XX ст., включаючи музичну еміграцію як питому частину української культури (не торкаючись історії Княжої доби за браком матеріалів). Цей масштабний проект був задуманий як колективна праця еміграційних музикологів до «річниці воссоединенія», за словами Антоновича, щоб подати правдиву 400-літню історію розвитку музичної культури України.

Ідею Маценко схвалив, але запропонував спочатку обговорити її на сторінках журналу, створення якого входило в найближчі плани (це було першочерговим завданням, яке поставило перед собою організоване ще у квітні 1946 року Об'єднання українських музик – ОУМ). Однак по війні доля розкидала їх по різних країнах та континентах, і лише тепер тема журналу відновилася знову. Важливою для Антоновича була інформація про перебування в Америці Андрія Ольховського, автора «Історії української музики», що вийшла у червні 1941 року в Україні, але в перший же день війни увесь її на-

<sup>24</sup> Див.: Шуміліна Ольга. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій): монографія. Донецьк, 2012. С. 12.

<sup>25</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 11 липня 1953 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Арк. 1. Автограф.

клад згорів під час бомбардування Києва. Маценко знав, що Ольховський зберіг чи не єдиний примірник книги, і вважав, що його треба за всяку ціну залучити до співпраці, хоч стосунки Ольховського з українською діаспорною спільнотою були складними.

Цікаво було б знати працю проф. Ольховського. Шкода, що він держиться осторонь української громади, але я на ці справи дивлюся «трохи» інакше. Якщо б він дав добру працю з історії української музики, то це могло б мати більшу вартість, як «активна праця» в якійсь українській організації. Тільки я сумніваюся, чи він згодився написати що-небудь. Якщо Ви маєте його адрес, будь ласка подайте мені, може я колись напишу до нього. Я його знаю особисто. Я навіть слухав у Львові його лекцій з історії музики. Я не хочу нікого ні «вибілювати» ні «обчорнювати», але мені здається, що не всю вину можна на одного чоловіка «складати» і вимагати від оформленої людини, щоби він думав такими самими категоріями, як інші<sup>26</sup>.

У ставленні Антоновича до Ольховського бачимо таку важливу «широту толеранції», яку Юрій Шерех визначає «першим порогом» для української еміграції: «Українська нація, дякувати Богові, не партія і не отара, де всі ідуть за одним. Що в становленні, розбудові і змаганні нації потрібне не заглушення відмінних голосів, а координація всіх»<sup>27</sup>.

Антонович справді писав до Ольховського двічі, але обидва листи повернулися назад з поміткою «адресатом не отримано». Створення музичного журналу так і залишилося нереалізованою мрією українських музикологів, зрештою, як і написання масштабної колективної праці з «Історії української музики». Для нечисленних еміграційних музикознавців, розкиданих по різних континентах, до того ж обтяжених щоденною працею задля елементарного виживання й обмежених фінансово, цей проект став непосильним завданням. Витвицький відмовився відразу, Ольховський не відізвався, і цей проект потрохи припинив «звучати» в епістолярії. До слова, «Нарис історії української музики» А. Ольховського підготувала до друку й видала з науковими коментарями у 2003 році

<sup>26</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 26 березня 1973 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>27</sup> Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Його ж. *Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеології*. Балтимор – Торонто: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. С. 227.

київська музикознавець Лідія Корній, де у вступній статті підкреслила, що після «Історії української музики» М. Грінченка праця Ольховського є наступним етапом розвитку музичної історіографії.

У 70-х роках ця ідея трансформується в проект англomовного збірника, присвяченого українській музиці, основними авторами якого мали би бути М. Антонович, П. Маценко, В. Витвицький, Р. Савицький, А. Вирста, а також композитор В. Балей. Зрештою, саме Антонович був ініціатором цього проекту, він знову ж ретельно опрацьовує план книжки, який охоплює українську музику від часів Київської Русі до сучасності, обдумує авторів і, що цікаво, пропонує новий та дуже важливий її розділ – українська музика в бібліотеках Західного світу (Західної Європи та Америки)<sup>28</sup>. І знову втілення цього задуму зупинилося на етапі збору дописів і фінансових проблем друку (Антонович був, мабуть, єдиним, хто надіслав свої праці Маценкові для рецензування). Однак слушною є думка мистецтвознавця Галини Новоженець, що досліджувала еміграційне образотворче мистецтво повоєнного часу: «Ледь порушені проблеми, обережно проголошені ідеї, невдалі чи нереалізовані мистецькі проекти – все це допомагає нам виткати єдину тканину мистецтва діаспори сьогодні»<sup>29</sup>.

Під час перебування у Гарварді Антонович знайомиться з університетським студентським хором, і перші враження від його концерту були надзвичайні:

Хор має понад двісті осіб. Це під кожним оглядом знаменитий хор. Якби ще так трохи індивідуально підшколити голоси, то було би нове чудо світу. Мужчини у фраках, жінки в довгих вечірніх сукнях. Програма багата: від Жоскена Де Пре аж до Дебюссі. Кульмінаційною точкою концерту був твір Жіованні Габріелі (1557–1612) на три хори. Центральний хор стояв на сцені, а два інші хори і музиканти зі своїми інструментами стояли на балконах. Отже так само, як це бувало в церкві св. Марка у Венеції за часів Габріелі. Такі концерти мають не тільки мистецьке, але й виховне значення. Ледве чи таким хором може похвалитися котрийсь з Європейських університетів.

<sup>28</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 25 травня 1959 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>29</sup> Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940–1970 років: поліваріантність художнього досвіду. Львів: Вид-во «Кальварія», 2015. С. 58.

Хиба що наша Київська Академія у 18 ст. Я рішив поспівати в цьому хорі<sup>30</sup>.

Він отримав запрошення від гарвардського Glee Club – студентського хору, яким з 1912 року керував Арчібалд Девісон, і невдовзі він став кращим аматорським хором Америки. Девісон об'єднав чоловічий Glee Club і жіночий Radcliffe Choral Society, і хор почав виступати разом з Бостонським симфонічним оркестром. Уперше на запрошення французького уряду в 1921 році Glee Club відвідав Європу, і їхній виступ надихнув молодих французьких композиторів на створення хорових творів – Пуленка «Chanson à boire» і Мійо «Psaulme 121». З 1933 по 1958 роки хор очолював Воллес Вудворт, або «Вуді», як його приязно називали студенти, й концерти ставали подіями у мистецькому житті міста, Америки, а під час гастрольних поїздок – і Європи. Так, на одному зі своїх традиційних весняних концертних турів хор разом з Бостонським симфонічним оркестром виконали «Симфонію псалмів» І. Стравінського, написану на замовлення диригента Сергія Кусевицького до 50-ліття Бостонського оркестру, «Реквієм» Брамса і Дев'яту симфонію Бетховена<sup>31</sup>.

Очевидно, що для Антоновича-диригента особистий досвід знайомства з методами праці та багатим репертуаром такого авторитетного колективу був хоч і недовгим, проте безцінним. Він навіть заявив про себе як співак-соліст: у програмі спільного концерту зі студентським хором з Принстона виконав речитатив з «Фауста» Берліоза. Це визнання його вокальних здібностей було предметом гордості Антоновича, і програмку того виступу він зберіг у своєму архіві.

Діяльна натура Антоновича реалізувала себе і на диригентській ниві. У Міжнародному центрі Бостона він запропонував організувати до Різдва інтернаціональний хор та виступити з програмою колядок і різдвяних пісень з цілого світу. Дирекція центру ідею зустріля захоплено, і через кілька організаційних тижнів відбулася перша зустріч та перші репетиції новоствореного Соборного українського хору. Антонович працював із хором недовго, проте підготував успішні виступи на Різдво 1953 року в Бостоні і виступив на одній з місцевих радіостанцій у бостонському парку, за що отримав подяку від Українського конгресового комітету Америки (УККА).

<sup>30</sup> Антонович М. Щоденник. С. 60.

<sup>31</sup> Forbes Elliot. A History of Music at Harvard to 1972. P. 114.

У ній, зокрема, писалоя: «Своєю працею і мистецькими здібностями Ви зуміли за такий короткий час (біля двох місяців) підготувати хор для виступу серед американського суспільства зі співом українських Різдвяних Колядок [...]. Спів Колядок Хором на Різдвяному вечорі для українського громадянства Бостону був тріумфом мистецького їх виконання»<sup>32</sup>.

У той час пошукувала диригента Сирійська православна церква в Бостоні для виконання недільних Літургій. «Для комплекту там справді мене бракує, – з гумором пише Антонович. – Священик закарпатський, руський, люди (вірні) справжні сирійці, диригент молоденький американець, хор – кілька дівчат і два чоловіки – співають в супроводі “фісгармонії”, одну частину літургії виконують по-сирійськи, другу по-грецьки, третю по-англійськи, а ще бажають співати по-церковнослов'янськи». Перша спільна Літургія відбулася без особливих успіхів: «Фісгармонія скрипить немилосердно. З мене ллється піт струмочками. Але якось дотягнули до кінця», – з полегшенням згадує Антонович. Але згодом хор потрохи «виробився», і на останній Літургії, яка відбулася 3 січня 1954 року в сирійській церкві «дівчата співали гарно і на прощанні сказали всі, що мене “лайкують”»<sup>33</sup>.

16 червня 1953 року відбулося офіційне закінчення навчального року в Гарварді. Це було «імпозантне, величаве свято», з великою кількістю запрошених гостей, які оплесками вітали професорів і студентів, співав студентський хор та грав духовий оркестр. Навчальний рік закінчився, гроші вичерпувалися, бо стипендія стосувалася лише навчальних студій, але не літніх вакацій, на працю влітку треба було отримати урядовий дозвіл, не вирішувалася проблема з продовженням голландського паспорта і щораз тривожніше ставало на душі: «Тяжко, невимовно тяжко самому одному у чужому світі і якось не на своєму місці із своїм докторатом і своїми 36 роками, і своєю українською вдачею з її надією знайти в людей зрозуміння, співчуття і поміч, – занотовує Антонович у щоденнику [...]. Життя ставить тебе постійно на пробу: видержжиш – добре, а заломишся – то викине тебе як непотріб на смітник забуття»<sup>34</sup>.

До того ж його постійна праця у славістичному відділі бібліотеки не залишилася непоміченою – директор музичного департа-

<sup>32</sup> Антонович М. Щоденник. С. 86а.

<sup>33</sup> Там само. С. 86.

<sup>34</sup> Там само. С. 68.



менту Томпсон вважав, що варто більше уваги приділити вивченню англійської мови, натомість менше студіювати у бібліотеці. Зате гарні новини прийшли від редакції «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» – найбільшої у світі музичної енциклопедії, з пропозицією написати статтю про українську музику.

Час минав в очікуванні та навчанні («знова сиджу в своїй маленькій кімнатці, вивчаю англійську мову, читаю історію Америки, студіюю монографію про англійського композитора Г. Перселла (1659–1695), приготавляю аналіз його творів», праці у бібліотеці, зустрічах із давніми та новими знайомими. Там Антонович познайомився з Куртом Заксом, книги якого він ретельно студіював під час навчання у Львівському університеті:

Йому 74 роки. Невисокого росту з сивим волоссям і сивою борідкою. Досить рухливий. І його дружина і він це милі жартівливі люди [...]. Я розповів йому, як то колись, ми студенти А. Хибінського виучували майже напам'ять його книжку про муз. інструменти. Щоб підкріпити свої слова, я зацитував децю (якусь деталь) з його книжки. К. Закс, удаючи переляканого, сказав: на милість Бога, тільки не питайте мене нічого, бо вже не знаю, що я там писав про всі ті інструменти. Опісля він розпитував про Хибінського і Смаерса, мого професора з Утрехту, про яких він знав з їхніх музикознавчих праць [...]. Це була одна з найцікавіших і найприємніших моїх візит у Америці<sup>35</sup>.

Вакації Антонович провів у свого брата Адама в Чикаго, там деякий час працював на фабриці. Від зустрічей зі своїми співвітчизниками в чиказькому «українському гетто» залишилися змішані почуття:

Професори, письменники, поети замітають дороги, направляють подрані черевики, миють виходки, а «політики» зійдуться десь в якомусь невеличкому, убого-обскутному українському шиночку й критикують світових провідників, президентів, королів, диктаторів, сердяться, що ті не слухають їхньої ради, не думають їхніми категоріями. Герої власної фантазії, донкіхоти, трагіки, що не бачать трагікомізму свого положення, люди, що не можуть і не хочуть забути свого вчора, розгублюються у метушні буденщини, своє безсилля закривають гордістю. Та на щастя не всі такі й не у всіх відношеннях вони такі. Здоровий елемент перемагає, розбудовує

<sup>35</sup> Там само. С. 75.

свої матеріальні бази, починає майбутнє із сьогоднішнього дня, організується<sup>36</sup>.

У цьому прикладом для нього був його брат Адам, який, маючи диплом магістра філософії Львівського університету, був змушений працювати чорноробом на фабриці та лагодити взуття. Попри всі емігрантські незгоди, він провадив активну громадську роботу, зокрема став засновником, видавцем і редактором ілюстрованого журналу «Екран», що виходив у Чикаго (США) в однойменному видавництві з 1961 по 1990 рік накладом 3000 примірників. Разом із братом вони відвідували знайомих, різні українські установи, в одній з яких Антонович навіть виголосив доповідь про українську пісню і свою працю з голландськими співаками. Зрештою, вакації пройшли насичено – Ніагару та Національний парк «Тисяча островів», озера Онтаріо та Мічіган Антонович згадуватиме в листі до Маценка, готуючись до повернення у Голландію.

З початком нового навчального року і поновленням навчання відбулося знакове для Антоновича знайомство з американським композитором Волтером Пістоном (1894–1976). Його курс сучасної музики користувався великою популярністю серед студентів, і наприкінці вересня Антонович почав відвідувати лекції Пістона. «Надзвичайно цікавий курс – і надзвичайно цінне знайомство. Це своєрідний “олімпієць” під багатьма оглядами, а у нього студії сучасної музики полягають не тільки на аналізі але й на писанні “вправ”... а це забирає часу... Та нема ради», – повідомляє він Маценка<sup>37</sup>.

Пістон не лише навчив його технічних композиторських «тонкощів» модерної музики, але дав значно більше – орієнтацію в проблематиці сучасної музики, її розумінні. З почуттям глибокої вдячності згадував Антонович визначного американського композитора (який у 1948 році отримав Пулітцерівську премію за свою «Третю симфонію») і вченого (автора підручників з гармонії, контрапункту й оркестровки) ще й за доброзичливе, дружнє наставлення до нього, за можливість безкоштовно відвідувати концерти у його ложі Концертного залу Бостона. «У Гарвардському Університеті і в кон-

<sup>36</sup> Антонович М. Щоденник. С. 76.

<sup>37</sup> Антонович М. Лист до Павла Маценка від 24 жовтня 1953 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Арк. 1. Автограф.

цертному залі Бостону познайомився з Америкою, що увібрала в себе кращі елементи й традиції Європейської культури й збагатила їх своїми власними досягненнями, – писав Антонович. – Ту Америку, визначним представником якої був композитор В. Пістон»<sup>38</sup>. Свої завдання з композиції із правками Пістона Антонович зберіг і навіть подав у спогадах.

У середині листопада Антонович отримав від Маценка часопис «Новий шлях» із його статтею «В тіні перебільшувань». У ній Маценко, оглядаючи пресу, відзначає неадекватну оцінку українських мистецьких досягнень у музично-критичних дописах («нескромність і якась нестримність при означенні досягів українців»)»<sup>39</sup>. Такі необ'єктивні оцінки, що часто є ознакою банальної неосвіченості, непрофесійності автора, лише дезорієнтують читача, викривлюють правду і не несуть нічого нового, «крім спрощення», вважав Маценко, покликуючись, зокрема, на згадки про хорових диригентів: Роцахівського, Калішевського, Кошиця, Котка. Ця публікація інспірувала надзвичайно цікаві, останні за хронологією листи з Кембриджа, у яких широко дискутуються проблеми диригентської праці, її завдань, здобутків і проблем. Це не лише спогади про Котка і Кошиця, їхніх методів праці з хором, особливості композиторської творчості, а й широка панорама передвоєнного музично-громадського життя в Галичині і в еміграції, де вкраплені дуже цікаві згадки про Станіслава Людкевича, Філарета Колессу, Нестора Городовенка, Василя Барвінського, Миколу Леонтовича. Пізніше вони ляжуть в основу його монографічних праць з музичної україністики, присвячені Кошицю та Людкевичу.

Окрім того, ці листи є важливим джерелом до розуміння формування виконавських орієнтирів М. Антоновича і власного диригентського стилю (нагадаю, що Антонович створив у Голландії *Візантійський хор* із самих голландців, який дуже успішно розпочав свою артистичну кар'єру). У них знаходимо міркування, окремі спостереження, згадки і запитання, які дають можливість зрозуміти, що слугувало зразком творення звукового образу хору, витоки українськості його естетичного наповнення і форми акцептації традицій хорового співу.

<sup>38</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 2. С. 457.

<sup>39</sup> Маценко П. В тіні перебільшувань. *Новий шлях*. 9 жовтня 1953. Ч. 78. С. 3; 12 жовтня 1953. Ч. 79. С. 3.

На початку грудня Антонович на прохання Гомбоші з успіхом виступив із доповіддю на зборах секції американських музикологів, у якій розглядав проблеми форми й динаміки у месі Жоскена «Mater Patris», і проводив паралелі між композицією меси і картиною італійського художника Джованні Белліні (1430–1516), намагаючись пов'язати їх із мистецькими, політичними і соціальними течіями Ренесансу<sup>40</sup>. «Під час мого доповіді була в залі така тишина, що часами аж ніяково ставало. І то мимо того, що доклад тривав майже годину», – згадував Антонович. Ввечері спілкування продовжилося на неформальній вечірці у товаристві професорів Гомбоші, Мерріта, Таттле й інших гостей і залишило приємні згадки. Такі музикологічні зустрічі, сповнені професійних дискусій, Антонович особливо цінував, бо перебував в осередку відомих фахівців із західноєвропейської музики і подальший свій професійний ріст в Утрехті пов'язував насамперед із дослідженнями ренесансної музики. Приятельські стосунки з багатьма із них підтримував Антонович і після повернення до Голландії. У його архіві збереглися листи Т. Мерріта, Р. Томпсона, М. Веліміровича, учнів В. Пістона: композиторів Б. Лейтона, Б. Мюррея, А. Саппа. «Коли я прощався з професорами гарвардського музичного департаменту та іншими своїми знайомими, усі прохали написати з Голландії і висловлювали надію, що я ще приїду з викладами до Гарварду», – зворушено описував Антонович останні дні перебування у Гарварді. Проте і вони добігли кінця – 10 січня 1954 року корабель «Райдам» покинув береги Америки, і після більш як тижневої подорожі перед Антоновичем почали з'являтися береги Голландії, а з ними – й неусвідомлена тривога: «Мене огортає якась непевність. Що жде мене в Голландії, на Університеті, в Апостоляті? Починає докучать самотність [...]. Чи не вперше почав відчувати відсутність тої незбагненої, всемогучої, чарівної й непереможної сили, що зветься молодістю. Чую, як поступенно відходжу від неї. Її відчуваю пустку, в якій самотньо мандрую»<sup>41</sup>.

Цей рік гарвардських студій не лише поглибив його знання з музичної творчості доби Ренесансу, що, власне, і було головною ме-

<sup>40</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 7 березня 1953 року, Кембридж // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Арк. 1. Автограф.

<sup>41</sup> Антонович М. Щоденник. С. 88.

тою подорожі до Америки. Це знайомство з методами викладання та науковими поглядами відомих фахівців музикологів, нав'язування важливих наукових й особистих контактів, самопрезентація як поважного науковця в галузі західноєвропейської музики. «Гарвардський рік» заклав також історіографічний і джерельний фундамент під майбутні українознавчі студії Антоновича, зокрема впливу української музичної культури на музичні процеси в російській музиці XVII–XVIII ст. 1959 року з'явилася друком стаття під назвою «Вокальна культура в Україні в 16–17 ст.», через два роки – «Українські співаки на Московщині в 17 ст.», 1980 року в збірнику на пошану Григорія Китастого публікується стаття «Значення української партесної музики для російської музичної культури 17–18 ст.»<sup>42</sup>. Згодом ці матеріали увійшли до його монографій: «Ukrainische geistliche Musik» (1990), опублікованої німецькою мовою, а також «Oekraïne en de Byzantijnse ritus» (2000) голландською мовою, другий розділ якої весь присвячений впливу української культури на російську музику XVII–XVIII ст.

Особлива увага Антоновича до цих матеріалів не випадкова. Нагадаю, що це був 1953 рік, рік смерті Сталіна, але створена ним модель «радянської версії української історичної пам'яті», за якою українське минуле могло лише доповнювати російську імперську історію, успішно функціонувала. Критики націоналістичних ухилів у літературі і мистецтві наголошували на спільному радянському теперішньому коштом українського національного минулого. Кампанія проти історичної тематики заторкнула всі мистецькі сфери: літературу, в якій більшість письменників уникали історичної тематики, за винятком тих творів, в яких уславлювали «вічну» дружбу України і Росії; театр; сучасне малярство, якому закидали «надмірне замилювання давниною»; музику, у якій викорінювали «формалізм». У радянській пресі регулярно з'являлися публікації, які розвінчували «буржуазно-націоналістичні» переключення й остерігали перед їх небезпекою. Показовою була історія видання короткого курсу російськомовної «Історії України», яку прокоментували 85 (!) рецензентів, виправлений варіант отримав понад 100 відгуків, загалом позитивних, був перекладений двома мовами і запланований до видання обмеженим тиражем, переданий на ще одне обговорення до Москви, звідки через п'ять місяців повернувся

<sup>42</sup> Стаття перевидана у зб. статей М. Антоновича «Musica sacra» (Львів, 1997).

з побажаннями підкреслити вплив російської культури на Україну і запереченням вживання назви «Україна» стосовно українських земель до ХХ ст.<sup>43</sup>

Від українських істориків вимагали відмовитися від будь-яких суто українських претензій на Київську Русь і підкреслювати історичні зв'язки з Росією, тому на особливому контролі було питання появи української національності, з огляду на те, що «ця дата мала визначити, на яку частку славного минулого східних слов'ян може претендувати Україна»<sup>44</sup>. У концепцію Київської Русі як спільної колиски трьох братніх народів вписувалася теза про возз'єднання України з Москвою 1654 року як повернення споконвічних російських володінь, але аж ніяк не приєднання, на чому принципово наполягало ряд істориків. Однак термін «возз'єднання» став частиною офіційного дискурсу.

Показову історію пережила історична опера «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, перші успішні вистави якої одразу зазнали ідеологічно забарвленої критики: опера недостатньо прославляє історичну російсько-українську дружбу, занадто часто вживається слово «Україна», і навіть зовсім абсурдне – вимога ЦК КП (б) детальніше показати братню допомогу з Росії у вигляді прибуття возів з російською зброєю (!). До святкувань трьохсотріччя возз'єднання готувалася нова версія опери у її найбільш проросійському варіанті, а численні рецензії відразу оголосили її «найвищим досягненням» радянського українського музичного театру. Попри все, популярність «Богдана Хмельницького» в Україні була величезною, однак слушним залишається питання «скільки глядачів потребували української патріотичної опери, а скільки слухачів нового й актуального твору про російсько-українську дружбу “зорганізувала” влада»<sup>45</sup>. Ще одне «важке» запитання: як вплинули так препаровані історичні твори на сучасну національну пам'ять. Ось враження від опери «Богдан Хмельницький», опубліковані у січні 1954 року паризьким кореспондентом української емігрантської газети «Новий шлях»: «Квитки на п'єсу “Богдан Хмельницький”, що йде тепер в Київській опері, треба брати наперед за три-чотири дні. Публіка

<sup>43</sup> Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ: Видавництво «Часопис “Критика”», 2008. С. 159.

<sup>44</sup> Там само. С. 135.

<sup>45</sup> Там само. С. 252.

бурхливо плескає чудовим українським декораціям і одягам, військові українці голосно вітають козацькі прапори. І всі разом, наче заморожені, слухають нудну арію Богдана про необхідність “возз’єднання”<sup>46</sup>. Все ж для багатьох слухачів (глядачів і читачів) твори історичної тематики будили почуття патріотизму та утверджували їх національну ідентичність.

Тому для Антоновича обов’язковою складовою його інтелектуальної діяльності була праця над відновленням історичної справедливості хоча б у тій ділянці, в якій він фахово, опершись на джерела і документи, міг це зробити. Цей напрям залишався для нього актуальним впродовж всього його наукового життя. Не випадково у рецензії на книгу М. Антоновича «Україна і Візантійський обряд» (написану у 2000-му році голландською мовою) Володимир Луців писав: «Треба надіятися, що вона заповнить порожнечу відносно української музичної культури у Західному світі, бо дотепер було багато прогалин, перекручень, неправди і замовчувань! [...]. Тому треба вірити, що з появою цієї праці д-ра Антоновича прийде певна справедливість для української духовної і обрядової музики з боку чужинецьких музикознавців, поки що голландських, але не тільки справедливість відносно музики, але також історії та культури українського народу»<sup>47</sup>.

#### 4.2. «Світ людей науки»: інтелектуальний діалог в епістолярію М. Антоновича і П. Маценка

*Primus inter pares*\*

Важливим документом епохи є листування між двома українськими музикологами, які через обставини перебували в еміграції, – Павлом Маценком та Мирославом Антоновичем, що тривало понад 35 років (перший лист у архіві Антоновича датований 7 жовтня 1951 року, останній – груднем 1987). Вони віково належали до різних поколінь (між ними була 20-літня різниця у віці) – у 1917, в рік народження Антоновича, Павло Маценко вступив до армії УНР. Однак у їхніх життєвих долях простежуються, на мій

<sup>46</sup> Там само. С. 251.

<sup>47</sup> Луців В. Рецензія на монографію М. Антоновича «Україна і візантійський обряд» // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописна копія.

\* Перший серед рівних (лат.).



погляд, промовисті паралелі. Двадцятилітнім Маценко був змушений покинути Україну, Антонович емігрував на початку Другої світової війни, всього на п'ять років старший. Маценко родом із Східної України, із Сумщини, Антонович – зі Західної, з міста Долина на Прикарпатті. Обоє були з одного «академічного» музикологічного середовища, обоє – жертовно віддані ідеї самобутності української музичної культури та її значущості для закладення підвалин музичної культури Росії, й обоє складали одне «гроно покоління» – покоління української музичної еміграції. Обоє були диригентами, глибоко розуміли природу хорового українського співу, й однаково працювали з хором: «Прочитав я з великою радістю статтю про Вашу працю в Нар[одному] домі, – писав Антонович, – і справді дивно стає: часами здається, що я немов десь підглянув і присвоїв собі Ваш метод праці з хором»<sup>48</sup>. До слова, цю методику цікаво характеризує Маценко: «Я його (метод праці – У. Г.) привіз з України, від мого батька, так він робив і потім диригував, а не тактував. Мені було потім дуже цікаво довідатись, що такого способу розучування вживав і О. Кошиць, а перший раз я те побачив у його праці у Вінніпегу в 1941 р. [...] Ми потім разом прийшли до згоди, що той спосіб праці з хором “український”»<sup>49</sup>.

Ще одним надзвичайно важливим об'єднавчим фактором для обох була українська церковна музика: дослідження її генези та боротьба за очищення від «намулу» «російськоцентричного» трактування музично-історичних явищ визначила магістральний напрям їхніх наукових пошуків. Маценко в автобіографії так сформулює своє життєве призначення: «Мое гасло – утримання, відродження, піднесення церковної музики як душі українського народу. А про ту душу сам народ не знає, бо українську музику перехопила Московія, змосковщила, а в багатьох відношеннях зробила її невідомою, тому нам, українцям, треба було боротися за своє. Вибороти своє – цю музику – означало вибороти життя, право на життя свого народу»<sup>50</sup>. Ця настанова була визначальною і для наукової діяльності Мирослава Антоновича.

<sup>48</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 17 грудня 1953 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Арк. 1. Автограф.

<sup>49</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 28 грудня 1953 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>50</sup> З автобіографії д-ра Павла Маценка на підставі інтерв'ю проф. Р. Єринока. *Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч*. С. 19–20.

Між ними витворилося, за М. Коцюбинською, «зона особливо-го сприяння», у якій відбувалося взаємне побудження до особливої ширості в спілкуванні. Листи, про які йтиме мова, охоплюють кінець 1952 – початок 1955 року і видаються, на наш погляд, важливими з кількох причин. У характерній для дружнього листування тематичній поліфонії в них виразно виділяються дві теми – Кошиць і Людкевич<sup>51</sup>. Нагадаємо, що мова іде про 50-ті роки, коли в Україні ім'я Кошиця було під забороною і тільки під час «хрущовської відлиги» починає повертатися в культурно-мистецький та науковий обіг. Це були поодинокі видання його творів, які появлялися в репертуарі окремих хорів. Знамениті «Спогади» Кошиця, нотні видання його творів, його листування видавалися за кордоном і вже звідти різними шляхами потрапляли в Україну, яка переживала після нетривалої «відлиги» ідеологічну реакцію у 70-х і роки глибокого застою. У зв'язку з тим ці публікації не були відомі у широких колах, а твори не звучали на концертах<sup>52</sup>. Принагідно зазначу, що на перші публікації в Україні про Кошиця (зокрема, О. Мінківського), які з'явилися в 60-х роках, і Маценко, і Антонович відреагували одразу. «Без сумніву позитивним явищем є й те, що на Україні появилися вістки про Кошиця; дарма, що вони може дещо скривлені, – писав Антонович до Маценка. – Головне те, що молоде покоління довідається про нього, про його працю, його успіхи... може хоч після своєї смерті довершить на Україні цю місію, яку не дали йому за життя довершити чужі – вороги і свої загумінкові патріоти»<sup>53</sup>.

Що стосується Людкевича, то історію його непростих взаємин із владою у 50-х точно, на наш погляд, характеризує Всеволод Задерацький: «Він (Людкевич – У. Г.) дозволяв собі висловлювати подекуди разючі слова правди, які не міг висловити ніхто інший. Їх швидко списували на “вік”. Я ж схильний пояснити це його абсолютним авторитетом, який породив “статус недоторканості”, з яким рахувалися навіть найзлобливіші ідеологічні цербері»<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Детальніше див.: Граб У. Олександр Кошиць у епістолярному дуеті Павла Маценка та Мирослава Антоновича. *Студії мистецтвознавчі*. К.: Вид-во ІМФЕ, 2013. Ч. 3/4 (43/44). С. 148–157.

<sup>52</sup> Див.: Савчук Є. Повернення Олександра Кошиця. *Олександр Кошиць і час*. Збірка статей / Науковий вісник НМАУ ім. А. Чайковського. Київ, 2007. Вип. 57. С. 6.

<sup>53</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 20 березня 1965 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>54</sup> Задерацький В. Те, що зберігаю в пам'яті. *Спогади про Станіслава Людкевича*. Львів: ТеРус, 2010. С. 131.

Відомо, що саме завдяки ініціативі Маценка Кошиць був запрошений до Канади, де викладав на Вищих освітніх курсах у Торонто й Вінніпезі з 1940 по 1944 роки. Це рятувало його від духовної самоти в Нью-Йорку, від смуги вимушеної бездіяльності, зрештою від злиднів.

В морі українства Америки й Канади жив наш прославлений усім культурним світом композитор і геніальний диригент, великий український патріот – без сталих засобів до життя. Працювати, хоч би й фізично, через недугу він не міг, а наша заможна громадськість та її установи, хоч як прикро про те писати, не знайшли можливості допомогти своєму великому землякові і навіть не подумали, щоб використати його знання!<sup>55</sup>

Вражає делікатність Маценка у залагоджуванні фінансових питань – він вишукував різні способи оплатити працю Кошиця, при тому уважаючи, «щоби проф. Кошиць, дуже чутливий на такі речі, не почувався принижений»<sup>56</sup>.

Маценко був не просто великим шанувальником таланту Кошиця, а його відданим апологетом, тому його ставлення до тих чи інших музичних діячів визначалося насамперед їх відношенням до постаті Олександра Кошиця. «Коли ж я особисто пізнав О[лександра] К[ошиця], – згадував Маценко, – перший рік я мовчав, придивлявся і студіював його як людину, мистця. По кількох роках співпраці з ним я пізнав в ньому людину високої культури, чесну, надзвичайно обдаровану, взагалі скажу – людину чистої води джентелмена. А все, що на нього виговорювало, копіювало і т. д., виглядало плебеями. Мені тоді стало все нараз зрозумілим: темнота не могла протистояти світлові»<sup>57</sup> (підкреслення П. Маценка).

Кошиць був для нього беззаперечним «світлом», і всі, хто в той чи інший спосіб мали до нього критичні закиди, наражалися на рішучий і безкомпромісний захист Маценка. «З ним немає кого ставити рядом і говорю це під присягою свого сумління»<sup>58</sup>, і цій своїй настанові Маценко залишався вірним до кінця свого життя,

<sup>55</sup> Маценко П. Початки моєї праці в УНО. *Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч*. С. 37.

<sup>56</sup> Там само.

<sup>57</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 25 грудня 1954 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>58</sup> Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 24 лист[опада] 1953 року, Вінніпег // *Там само*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

як і боротьбі з тими, хто намагався «стягнути О. Кошиця з його п'єдесталу»<sup>59</sup>. Для Маценка Кошиць був уособленням духу українськості, що живився з благодатного джерела народної пісні і який Кошиць геніально екстраполював на слухача – «він умів розпізнати і відтворити кожну пісню так, як живу істоту»<sup>60</sup>. У його творчості – в широкому сенсі – віднаходив Маценко «дорогоцінне зерно правди нашої музики», яке дошукувався в українській музиці. «Тому ж що я українець, я найбільше шаную й люблю всіми (майже!) занедбуване велике мистецтво українське, в цьому випадковій вокальне, – писав до Антоновича. – Я зовсім певний, що жодний нарід у своїх низинах не зможе дати того, що дає наш нарід. Чув я співи всіх народів Європи, навіть турків і індійців (з Індії), греків, асирійців... і всі вони, хоч і оригінальні, але діти супроти уміння нашого непізнаного народу»<sup>61</sup>.

Звідси безкомпромісні оцінки вокальної творчості Остапа Нижанківського, Зиновія Лиська («А хіба відчув народню пісню на правду талановитий композитор З. Лисько? Або візьміть хоч улюблений твір і вартій уваги як “Гуляли, гуляли” О. Нижанківського (він був, як казав Лисенко, добрим диригентом). Що в тому творі, крім тексту, українського?»)<sup>62</sup>, Василя Барвінського, в музиці якого точно підмічає нахил до інструментальної колористики («Це звуковик і народня пісня, її текст особливо затрачує своє значіння, все йде на послуги звучанню. І тому, чудово написане “Уже сонечко” ніяк не виявляє сутності пісні. То хоч і гарне, але зовсім чуже для змісту пісні»)<sup>63</sup>. На тлі загального замилювання «культурою галицького салону», яку визначала в Галичині, на думку Маценка, «література переспівів європейських майстрів», Маценко вирізняє Філарета Колессу: «Був там мабуть один, що знав і відчував українську пісню, а це надзвичайна особистість – Ф. Колесса (Остапа

<sup>59</sup> Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 25 грудня 1954 року, Вінніпег // *Там само*. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>60</sup> З автобіографії д-ра Павла Маценка на підставі інтерв'ю проф. Р. Єринюка. С. 22.

<sup>61</sup> Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 24 лист[опада] 1953 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>62</sup> Там само. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>63</sup> Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 7 грудня 1953 року, Вінніпег // *Там само*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

Нижанківського вже не було)», та Миколу Колессу: «Він чув пісню і був більшим композитором (хоровим), ніж диригентом»<sup>64</sup>.

Неувагу до Кошиця Маценко не може вибачити і Станіславу Людкевичу: «Чув про нього досить і від О. Кошиця, який його витяг з російського полону в Туркестані й примістив при міністерстві Освіти в Києві (в Музичному відділі). Може тому потім С. Людкевич так зневажливо відносився до О. Кошиця... Навіть ще в 30-тих роках, прирівнюючи його до Давидовського. Та все це минаю. Отже признаю йому всі заслуги й не дивуюсь, що він лишився під більшовиками, бо куди їхати старому!»<sup>65</sup>. Доволі критична оцінка Маценком взаємних стосунків Кошиця і Людкевича все ж не вплинула на його оцінку значення Людкевича для музичного життя Галичини:

На мою скромну думку, попри всі, вибачте, чудацтва його, він був, після довгої перерви правдивого музичного життя в Галичині, першим, стовпом, коло якого почало гуртуватися нове музичне мистецтво. І завдяки його упертості і навіть заїлості, егоїзму він витримав: він етнограф, гармонізатор або укладач збірки для церковних потреб, організатор музичного життя і композитор. Думаю, що останнє і перше в ньому найважливіше. Я його пізнав в Празі (познайомив Н. Нижанківський), слухав його лекції, які, очевидно, були бліді супроти лекцій про українську музику проф. З. Неєдліго, але в лекціях Людкевича було оте «щось», що випромінювало з нього.

І далі:

Сам я більше ціню творчість С. Людкевича і в більших творах, як «Кавказ» та інші. Імпонують мені і вокальні твори, він створив свій «стиль»<sup>66</sup>.

Видається, що твердження про «невдячність» Людкевича по відношенню до Кошиця, яке неодноразово повторюється у листах Маценка, інспіроване непростими взаєминами Кошиця і Стеценка, з яким у Людкевича склалися дружні стосунки. Тут Маценко без роздумів стає на бік Кошиця, проявляючи таку характерну для нього беззастережну відданість – «Aut Caesar, aut nihil» («Або Цезар, або ніхто»).

У цьому болісному зосередженні Маценка на моментах, пов'язаних із негуванням уваги до Кошиця, який був для нього «проро-

<sup>64</sup> Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 24 лист[опада] 1953 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>65</sup> Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 7 грудня 1953 року, Вінніпег // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>66</sup> Там само.

ком, ім'ям і душею всього українського закордоння»<sup>67</sup>, криються, як припускаємо, глибші психологічні чинники: стан внутрішньої дисгармонії, коли здійснення основного життєвого задуму потребувало постійних зусиль, спрямованих на протидію зовнішнім викликам, усвідомлення неспівмірності вже зробленого на науковому полі й реальних завдань, які стояли перед ним та українською науковою спільнотою назагал. Про це обмовиться Маценко в одному зі своїх пізніших листів до Антоновича: «І дивлюсь на свій пройдений шлях і не знаходжу в ньому великих діл, хоч свідомий, що окіяни існують для великих пароплавів... Та все ж ми тільки люди, і кожний з нас по своєму себе любить і хоче чути себе корисним і вдоволеним своєю працею (матеріальний стан лишаю на боці). Я роблю, що тільки можна, ніколи не ганявся за матеріальними благами, це не в моїй натурі, і все ж чуюсь, що даного мені Богом таланту не використав вповні»<sup>68</sup>.

Це була ота «любов-ненависть», про яку пише Михайлина Коцюбинська: «Протиотрута солодивому зоресоловейковому патріотизмові, некритичному обожнюванні свого тільки за те, що воно своє»<sup>69</sup>. Як у Павла Грабовського: «Не тільки той любить свою країну, хто все захвалює та не зводить з неї зачарованих очей, а також і той, хто часом кляне і ненавидить, як би йому гірко се не було»<sup>70</sup>. Так Маценко не пробачав жодних дрібних, з позиції історії, огріхів ні Людкевичу, ні іншим музичним діячам:

Але одного йому (і іншим його сучасникам) не можу подарувати, а це: довгі роки вони жили у відносному спокою, могли працювати вільно, не вмирали з голоду, а як мало вони дали працю до джерел нашої музики. Та ж подумайте собі – Львів був величезним архівом, музеєм нашої старовини, що похована була в Ставропігії, по Угнівах, Жовквах, по безлічі наших парохіях – в їх записках, стародруках... А скільки того було в архівах Дідушицьких і др. аристократів! І треба було аж д-ра Ф. Шешка з Праги, щоб він пошукав за старими джерелами в Ставропігії<sup>71</sup>.

<sup>67</sup> З автобіографії д-ра Павла Маценка на підставі інтерв'ю проф. Р. Єринюка. С. 22.

<sup>68</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 25 червня 1969 року, Роблін // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>69</sup> Коцюбинська М. Листи і люди: Роздуми про епістолярну творчість. С. 58.  
<sup>70</sup> Там само.

<sup>71</sup> Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 7 грудня 1953 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

Справді, систематичні дослідження над пам'ятками музичної давнини і їх виданням не провадилися. Музикознавці Б. Кудрик і З. Лисько у Львові, Ф. Стешко у Празі заклали основи українського джерелознавства і бібліографії.

При тому, як видно з листа, Маценко розуміє, що його критичне налаштування є перебільшеним. Він визнає: «Я знав їх замало, а суджу по працях. Без сумніву, вони визначні люди. Вони творці нового світу в Галичині і вони майстри. Кожний з них лишиться в історії нашої музики і може я не маю рації, пишучи те, що вгорі. Може то був такий час, що вони не могли охопити всього поля. Все те враховую і ці думки подаю тільки для Вас»<sup>72</sup>.

Абсолютизація постаті Кошиця у Маценка була викликана не лише його успіхами диригента, але й ширше – глибинним чуттям Кошиця сутності національного осердя української музики. Цей дар зробив Кошиця в очах Маценка обраним, а відтак достойним сакралізації: «У Кошицеві жило щось божеське, дар божий, що його неможливо збагнути, – захоплено згадував він у своїх спогадах. [...] Сидячи біля піано, коли він тренував хор, я забував про пісню, а дивився на його обличчя, на всі його руки і сигнали його вимог; я бачив, як люди, що я їх знав, виявляли зміни на своїх обличчях, коли Кошиць тільки пальцем повів, коли він усміхнувся... Це була постать, послана Богом для пізнання світу духовності українського народу»<sup>73</sup>.

У 1954 році Маценко публікує листи Кошиця<sup>74</sup>, і ця публікація викликає хвилю збурення доволі дошкульним сарказмом і гострою оцінкою відомих постатей у музичному світі: «Найболючішим місцем у листуванні О[лександра] К[ошиця] є його неперекірливі, нищівні характеристики українських композиторів і музикологів», – пише Зиновій Лисько в рецензії, опублікованій 1955 року на сторінках журналу «Київ» (Філадельфія). Чи усвідомлював Маценко, як публікація листів може «струснути» музичну громадськість? Очевидно, що так: «Коли б я знайшов десь біля \$ 200.00 і видав вибрані листи до мене О. Кошиця з рр. 1939–44, – писав він до Антоновича, – вони створили б таку атмосферу, що мусіли б люди реагува-

<sup>72</sup> Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 7 грудня 1953 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>73</sup> З автобіографії д-ра Павла Маценка на підставі інтерв'ю проф. Р. Єринюка. С. 23.

<sup>74</sup> Див.: Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. Вінніпег, 1954. 80 с.



ти, не погоджуватись, погоджуватись і т. д.»<sup>75</sup>, і сумніви в доцільності публікації переважило розуміння важливості міркувань Кошиця про свою творчість і про українську музику назагал. Маценко, як ніхто, вмів правильно «відчитати» підґрунтя емоційних листів Кошиця, і, незважаючи на їхню контрверсійність, оцінити найважливіше – глибину музичного чуття мистця. «Я вірю, – писав Маценко до Антоновича, – що ті листи стали б багатьом за настільну книгу, але однокі люди, та ті, яких я сам про себе називаю “культурними невидгасами”, бояться і тіні і світла. Вони вічно блукають в сіруватій імлі щоденності, бояться яскравого світла думки, слова, правди – щоб не порушувати святого спокою, “толерантного відношення” до всього, що приглушує буяння крові й самого життя»<sup>76</sup>.

Тому Маценко відважно публікує листи і не менш відважно відстоює у критичних «війнах» кожну думку, викладену Кошицем на сторінках його листів. Особливо палко полемізує Маценко з Лиськом, який, на переконання Маценка, «не має пошани до О[лександра] К[ошиця], бо наслухався теревень від “революціонерів” Капелі, що її розвалили в Європі й самі пішли на чеські стипендії, користуючись при тому ні ким іншим, як іменем співака Капелі О. Кошиця»<sup>77</sup>. Дискусія між ними розгорілася на сторінках емігрантської преси і причиною стала критика Кошицем стрілецьких пісень з «Великого співаника Червоної калини», який вийшов під головною редакцією Лиська у Львові 1937 року. Гостра реакція Лиська тут же викликала у відповідь детальне (і дуже дошкульне!) спростування Маценка, який найбільше протестує проти (на його думку) спроби Лиська «понизити О[лександра] К[ошиця], убгати його в маленьку комірку “феноменального диригента”»<sup>78</sup>.

«Зазвичай кожна верифікація або фальсифікація критичних оцінок вимагає певного часу і тверезого погляду, не замутного зяттяю певністю у своїх аргументах»<sup>79</sup>, – слушно писав польський історик Ян Башкевич. Маценко ж без роздумів негайно ставав

<sup>75</sup> Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 28 грудня 1953 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>76</sup> Там само.

<sup>77</sup> Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 25 грудня 1954 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>78</sup> Маценко П. «Чи варто було... публікувати?» (Думки з нагоди «Відгуків минулого»). *Новий шлях*. Вінніпег, 1955. Ч. 9. С. 6.

<sup>79</sup> Baszkiewicz J. *Autorytet naukowy a krytyka naukowa*. S. 69.

в оборону своєї «абсолютної віри» у непомильність і слушність Кошицевих тверджень.

Не вдаючись у деталі того запеклого і не завжди коректного «двобою», хочеться відзначити дуже зважену його оцінку Василем Витвицьким, який продемонстрував ширше розуміння проблеми правомірності публікації приватної кореспонденції та її права на суб'єктивність. «У відповіді на це питання (чи варто було публікувати листування Кошиця – У. Г.) скажемо, що подібні матеріали вповні заслуговують на публікацію, зате суть справи є в тому, як їх використовувати і інтерпретувати, – зазначає Витвицький. – Згадані листи повинні служити нам не як підстава до оцінки стрілецьких пісень, але як матеріали для характеристики поглядів, естетичного смаку і темпераменту самого їх автора»<sup>80</sup>. Принагідно зазначимо, що збірка «Релігійні твори О. Кошиця», в якій містився основний його доробок, була видана у Нью-Йорку саме під редакцією З. Лиська і стала «найціннішим джерелом для виконавців [...] і для дослідників, які нарешті склали уявлення про масштаб зробленого Кошицем у цій галузі»<sup>81</sup>.

Антонович присвячує Кошицеві значно менше уваги на сторінках своїх листів. Він погоджувався, що «Кошиць – безспірна величина у багатьох відношеннях і ледве чи можна із ким рівняти чи бодай “прирівнювати” кого іншого із наших дірігентів»<sup>82</sup>, високо оцінював його відчуття народної пісні і згодом написав про Кошиця працю<sup>83</sup>, яка, на думку Л. Пархоменко, має важливе значення для належної оцінки творчості Кошиця, а його аналіз специфіки звукоутворення капел Кошиця дослідниця називає «найпереконливішим»<sup>84</sup>. Однак ближчою для Антоновича була постать Дмитра Котка, який відіграв, на наш погляд, важливу роль у становленні індивідуального диригентського стилю Антоновича і якому Антонович відводить значно більше місце у своїх листах.

<sup>80</sup> Витвицький В. Стрілецька пісня. Його ж. *За океаном*. С. 31.

<sup>81</sup> Калуцка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. Київ: Фенікс, 2012. С. 162.

<sup>82</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 18 листопада 1953 року, Кембридж // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Арк. 3. Автограф.

<sup>83</sup> Антонович М. Кошиць Олександр Антонович – композитор церковної музики і диригент. Вінніпег, 1975. 96 с.

<sup>84</sup> Пархоменко Л. Феномен Олександра Кошиця. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 57: Олександр Кошиць і час. Збірка статей. С. 14.

Він був «залюблений» в обробки народних пісень Кошиця («деякі з Чумацьких й Історичних пісень це прямо перлини й можна їх не любити тільки тоді, коли не любиться української душі такої, як вона є»<sup>85</sup>), хоч мав застереження до «інструменталізмів в обробках народних пісень», «деяких натуралістичних елементів у його обробках»<sup>86</sup> та гармонізації його Літургії: «Дивно мені, що Кошиць зменшений септакорд уживає нехай і для муз[ичного] виразу слова “алчуці”, а в мелодії ходи зменшеної квінти (тритон) і малої септими і т. д. і цим попадає в гармонію до нудоти використовувану пізніми і спізненими романтиками, до Архангельського включно. Є там дуже гарні місця, та про це другим разом. Перше треба простудіювати ці співи як слід, а в мене тепер часу дуже небагато»<sup>87</sup>. Важливо, що всі судження Антоновича, викладені в листах, свідчать про те, що він ґрунтовно аналізував все, що зумів роздобути – і теоретичні праці, і музичні твори Кошиця, й у листах з’являються важливі спостереження, які через двадцять років ляжуть в основу його дослідження про Кошиця. І Маценко, не дивлячись на свій загострений критицизм у всіх випадках, що стосувалися Кошиця, щоразу визнає слухність Антоновича.

Уже тепер Антонович демонструє науково осмислене чуття природи творчості Кошиця і робить дуже цікаве порівняння Кошиця й Леонтовича, творами якого щиро захоплювався: «І ось тут я б майже протиставив Кошиця з Леонтовичем і сказав: коли Леонтович прегарно розгортає народний матеріал і досягає вершин мистецтва у найбільш розбудованих піснях, то Кошиць прямо неперевершений саме у “одно-строфних” піснях хоча б таких як “Нечай”, “Женці”, деякі чумацькі і т. п. Іншими словами: Леонтович геніальний, коли віддалюється від етнографізму, Кошиць коли зближується до народного “взору”, до зразків народного багатоголосся»<sup>88</sup>.

Треба зазначити, що ще на початку листування з Маценком Антонович «озвучив» своє зацікавлення постаттю Леонтовича і, зокрема,

<sup>85</sup> Антонович М. Лист до Павла Маценка від 13 січня 1955 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>86</sup> Антонович М. Лист до Павла Маценка від 9 грудня 1953 року // *Там само*. Арк. 2. Автограф.

<sup>87</sup> Антонович М. Лист до Павла Маценка від 15 грудня 1954 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>88</sup> Антонович М. Лист до Павла Маценка від 3 лютого 1954 року // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

проблемою авторської інтерпретації народної пісні у його обробках. Маючи лише «канадійське видання творів Леонтовича із дуже цінними завваженнями» та продовжуючи думку Маценка, що «Леонтович інколи здається незакінченим, що коли б він жив, він би далі переробляв свої мініатюри, прообрази невисказаного»<sup>89</sup>, Антонович приходить до дуже цікавих спостережень щодо природи творчого методу Леонтовича та резюмує: «В ньому була сила, але вона, як це часто в нашому житті, культурі і історії бувало, обірвалась там, де властиво починається справжній льот непереможних»<sup>90</sup>.

Антонович не знав історії взаємин Людкевича та Кошиця, однак із притаманним йому нахилом до виважених оцінок і тонкою спостережливістю дає обом мистцям блискучу психологічну характеристику:

Ви знаєте, я не дивуюсь – що між Людкевичом і Кошицем не було – як Ви кажете особливої приязні. Я не знаю Кошиця – але знаючи його спогади (щира дяка Вам і ще раз за них) і мені здається – що вони оба – психологічно протилежні типи. Кошиць – прямий, го-строумний із особливим хистом характеризування інших людей і ясного формулювання своїх думок – ідей – бажань – умів все віддано любити – або негувати – (пригадайте характеристики йому немилих людей у Спогадах). У Людкевича – занадто багато комплікувалось думок біля кожної справи – щоб могли їх легко висловити. Музиколог «західної» школи – із сильними тенденціями до «абсолютного» об'єктивізму, а рівночасно композитор із емоційним нахилом до того муз[ичного] напрямку в якому сам працював-писав. Не пригадую, щоби когось цілковито негував, але нераз навіть до тих, що їх любив, умів «причіпити» якусь латку<sup>91</sup>.

Окремої уваги заслуговує його згадка про працю Людкевича в ділянці церковної музики: «А все-таки Людкевич самотній із новіших галицьких композиторів, що цікавився глибше церковною музикою, хоча й не вспів цих зацікавлень зреалізувати»<sup>92</sup>. Мацен-

<sup>89</sup> Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 2 березня 1955 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>90</sup> Антонович М. Лист до Павла Маценка від 8 березня 1955 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>91</sup> Антонович М. Лист до Павла Маценка від 9 грудня 1953 року // *Там само*. Арк. 2. Автограф.

<sup>92</sup> Там само.

ко ж, із притаманним йому критичним «абсолютизмом» закидав Людкевичу (і Барвінському) «недбалість [...] до церковного співу, до наших ірмолоїв (особливо у В. Барвінського!). Це відбивалось і на молодших музиках»<sup>93</sup>. Відомо, що Людкевич присвятив питанню церковного співу немало уваги і своє бачення його реформування виклав у двох статтях «Справа нашого церковного співу», опублікованих 1921 року в газеті «Український вісник». 1919 року, за сприяння митрополита А. Шептицького було створено Інститут церковної музики. Питання удосконалення мистецької вартості церковного співу було в полі зору церковних соборів, про що свідчать протоколи і декрети Архиепархіального Собору від 1941 та 1942 років<sup>94</sup>, і Людкевич входив до складу комісії з церковного співу. Проте ці наміри не були зреалізовані. Про події того часу згадує в листі Антонович:

Під кінець 30-х років були певні тенденції у Галичині – до глибших студій церковної музики. Митрополит Шептицький хотів перевести «реформу» – переговорював із деякими музикологами. [...] Я знаю про це тільки від Людкевича – він розказував мені про це і запитував, чи я не хотів би посвятитися тим студіям. Я запитав його, чому він – Людкевич – не береться до цієї справи – чи щось подібне. Він відповів, що на це треба молодих людей – бо це довга й важка праця – а оскільки додав – із якоюсь типічно «Людкевичівською» усмішкою – що мала в собі щось із добродушності й іронічного критицизму і самокритицизму: «знайте – Пане Товаришу, – тому 20 літ – як я ще був молодший – і він (Митрополит) також – я звертався до нього в цій справі. – Та тоді були “важніші” справи – а тепер і він постарівся – тай я не молодий...» засміявся по своєму – махнув рукою – не докінчив речення – і цим на свій лад виразив більше чим словом<sup>95</sup>.

Цікаво, що Маценко теж обговорював проблеми церковного співу з митрополитом Шептицьким:

<sup>93</sup> Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 7 грудня 1953 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>94</sup> Див.: Протоколи і декрети церковних соборів про богослужбовий спів. *Καλοφωνία*: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2002. Ч. 1. С. 207–224.

<sup>95</sup> Антонович М. Лист до Павла Маценка від 9 грудня 1953 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Арк. 2. Автограф.

Згадуєте Митрополита Шептицького. Я мав честь бути його працівником і два рази докладно обговорював справи церковного співу, долі Ірмолоїв (які треба було зібрати), упорядкування співу і все те було причиною написання моєї статті, яку я послав до «Мети» у Львові, але... вона була затяжка для читачів. Потім її в 1934 році надрукував «Вісник» Донцова. Митрополит жалівся, що йому «медвідь на вухо наступив», а любив більше малярство і шкодував, що я не маляр, а то поміг би. Це було 1930 і 31 роки<sup>96</sup>.

Так у приватних листах, у процесі взаємного обміну думками творилася мережа тонких психологічних спостережень, суб'єктивних характеристик, наукових ідей і здогадок, «потаємний, мерехтливий, загалом неприступний для чужих очей світ психології творчості»<sup>97</sup>. Лише заглибившись у нього, маємо можливість реконструювати важливі риси особистісного портрету тих, хто творив Логос музичної науки, а відтак частину художньої культури своєї доби. «Епоху, її культурний контекст треба знати не за академічними даними, а на рівні живого її перебігу, – слушно стверджує М. Копиця. – [...] Без залучення мікроісторичних даних фрагменти музично-історичної дійсності не можуть бути адекватно трактовані, правильно витлумачені й усвідомлені з потрібною глибиною»<sup>98</sup>. У цьому неоціненна роль епістологічного джерела, яке дає нам можливість із нових методологічних позицій вивчати науковий простір еміграційного музикознавства як вагому частину інтелектуальної історії української музичної культури.

### 4.3. До «історії намірів» українського еміграційного музикознавства: спроби відновлення журналу «Українська музика»

*Культура [...] це спосіб побудови життя людини  
коштом досвіду сотень минулих поколінь,  
коштом реалізованих і – що особливо важливо –  
нереалізованих можливостей історичної дійсності!*  
С. Кримський

Історія оперує фактами – це незаперечна істина. Як далі з цими фактами працюють історики – залежить від їхньої методологічної

<sup>96</sup> Маценко П. Лист до Мирослава Антоновича від 28 грудня 1953 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>97</sup> Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне». С. 47.

<sup>98</sup> Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії: монографія. Київ: Автограф, 2008. С. 71.

позиції: від опису і систематизації до «реконструкції» і «розуміння», від позитивістської фактографії до герменевтичної інтерпретації. Однак крім наративної історії фактів, існує прихована в різних джерелах історія намірів у вигляді ідей, міркувань, планів, які ніколи не втілилися у життя, а однак стали свідченням праці наукового мислення, творчого пошуку, зародження нових гіпотез, які в силу обставин ніколи не оформилися в історичний факт. Це, зокрема, спроба відновлення журналу «Українська музика» в еміграції, історію якого розкриває листування українських музикознавців Мирослава Антоновича, Василя Витвицького, Павла Маценка, Аристида Вирсти та Зиновія Лиська<sup>99</sup>. Хочеться зазначити, що в дослідженнях, присвячених українській музикознавчій діаспорі, нереалізована ідея видання музичного журналу згадується побіжно (або і не згадується взагалі) як епізод, який не має важливого значення для оцінки її наукової і музично-публіцистичної праці. Однак змінивши «проблему масштабу» і кут зору, виразно бачимо, як цей незначний на перший погляд факт наповнюється складним, а навіть трагічним змістом, як на його повстання впливають не лише світоглядні установки і соціальні потреби, але й особистісні фактори причетних до нього мистецьких постатей. Важливо зрозуміти, що українська музична діаспора (як, зрештою, і кожна інша) – це самостійний, зі складними внутрішніми процесами взаємодії організм, який при ближчому фокусі розпадається на багато складних особистісних мікросвітів. Ці мікросвіти витворили власний простір складних взаємостосунків з новим, чужим для себе суспільним, культурним, ментальним середовищем, знайшли власні шляхи більшої чи меншої співпричетності до світу інших національних ідентичностей і їхніх життєвих цінностей, зберігаючи при цьому власну сутність. У них були можливості, що стали винятковими, але не менше було і можливостей, які не стали реальністю.

Історія української музичної періодики сягає початку ХХ ст., коли у Львові почали виходити музичні альманахи-календарі під редакцією Ромуальда Зарицького, «Артистичний вісник», у якому музичну частину редагував Станіслав Людкевич, «Музичний

<sup>99</sup> Детальніше див.: Граб У. До «історії намірів» українського еміграційного музикознавства. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2014. Вип. 28–29. Ч. I. С. 128–135.



листок», «Боян» та ін. У 20-х роках про себе заявила київська «Музика», наступницею якої стала харківська «Музика масам». Два щомісячні музичні журнали, які почали виходити у 30-х роках – «Радянська музика», орган Спілки композиторів України у Києві (1933–1941) та «Українська музика», орган Союзу українських професійних музик у Львові (1937–39) – припинили своє існування з початком Другої світової війни. Відтоді до 1970 року, коли у Києві почав виходити двомісячник «Музика», тривав майже тридцятилітній період «гальмівної і нищівної»<sup>100</sup> радянської культурної політики щодо українського музичного мистецтва в цілому і музичної критики та публіцистики зокрема.

«Коли говоримо про території, підкорені большевиками, вживаємо вислову “за залізною завісою”, – писав Василь Витвицький. – Насправді те, що там – поза залізними ґратами, поза тюремними мурами. Там доводиться каратись і животіти українській музичній творчості саме в тій добі, коли вона стала зніматися до високого льоту. Там не знайшлося місця ні для цілого ряду композиторів, ні для виконавців, яким прийшлося розбрестися по широкому світі»<sup>101</sup>. До цього переліку треба додати й українських музикознавців – «принципова несумісність естетичної системи, яка базувалася на концепції “диктатури пролетаріату”, з традиційними гуманітарними цінностями»<sup>102</sup> привела їх до масової еміграції протягом 30-х років, під час і після Другої світової війни у різні європейські країни, а також Америку (США та Канаду). Вони склали «зарубіжну» гілку українського музикознавства, яка у період панування радянського тоталітаризму в Україні взяла на себе компенсаторну функцію у різних галузях музикознавчого знання. Особливо важливою була їх праця у повоєнні роки та період «холодної» війни, коли «материкове» музикознавство опинилося перед реальною загрозою перетворитися на псевдонауку<sup>103</sup>, а всесоюзні музичні журнали – місячник «Советская музыка» та двотижневик «Музыкаль-

<sup>100</sup> Витвицький В. Українська музична сьогочасність. Його ж. *Музикознавчі праці. Публіцистика*. С. 103.

<sup>101</sup> Там само. С. 103.

<sup>102</sup> Ржевська М. Категорія національного та процеси самоствердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ століття). *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 90.

<sup>103</sup> Зінкевич О. Музикознавство та державна ідеологія: досвід, втрати, проблеми. *Там само*. С. 71.

ная жизнь» – використовувалися радше як «знаряддя дискримінації»<sup>104</sup> української музики.

Листування 40–60-х років минулого століття між українськими музичними діячами «в екзилі» – Зиновієм Лиськом, Василем Витвицьким, Павлом Маценком, Мирославом Антоновичем та Аристидом Вирстою<sup>105</sup> – є свідченням майже 20-літньої історії ідей, намагань і розчарувань, пов'язаних із заснуванням незалежного музичного друкованого слова у «вільному світі». А водночас документом, який повертає нас у минуле, з яким пов'язані їхні трагічні долі, страхи, надії і сподівання, буденні життєві обов'язки, особисте життя, персональні особливості їхнього ставлення до реальності і позаматеріальний вимір їхніх духовних інтересів. Він демонструє нам дивовижну силу духу і повсякчасне прагнення всупереч всім життєвим перипетіям повернути власну музичну культуру з маргінесу на рівень рівноправного діалогу зі світовою науковою і громадською спільнотою.

Ще до закінчення війни українська мистецька еліта, що покинула Україну, перебувала у таборах для переміщених осіб (так званих таборах Ді-Пі), де у стані повної невизначеності своєї подальшої долі нав'язувала між собою контакти. Психологічний стан «діпістів» точно описує Улас Самчук, сам на той час мешканець Міттенвальдських таборів: «Непевність, шукання місця. І загроза “родіни”. Її агентура на кожному кроці. Людей ловлено на дорогах, по приватних домах, по таборах, звожувано за колючі дроти і американськими військовими вантажівками, мов би товар, відвожувано за “залізну куртину”. Це значило Сибір, каторга, рабство. Слово “родіна” стало страшним»<sup>106</sup>. Біженців забезпечували житлом і харчуванням інтернаціональні добровільні організації, однак умови проживання були більш ніж скромні, крім того, кількість таборів поступово скорочувалася, і люди були змушені часто переїжджати з місця на місце. В таких умовах, як не дивно, акумулюється духовна сила, і 1945 року українські письменники першими об'єдналися в Мистецький український рух<sup>107</sup>. Устами свого очільника

<sup>104</sup> Витвицький В. Українська музична публіцистика. Його ж. *Музикознавчі праці. Публіцистика*. С. 167.

<sup>105</sup> Аристид Вирста (1922–2000) – український музиколог, скрипаль, педагог, постійно проживав у Парижі.

<sup>106</sup> Самчук У. Плянета Ді-Пі. С. 7.

<sup>107</sup> МУР – організація українських письменників, які проживали в таборах для переміщених осіб в 40-х рр. ХХ ст. Головою організації був Улас Самчук.

вони проголосили своєрідне кредо української творчої інтелігенції в еміграції: «Мистець і мистецтво, в яких би формах воно не виявлялося – це думка, запропонована нашій увазі конкретним висловом чогось нового. Сума мистецтв, це сума почувань. Сума почувань, це сума думок. Сума думки, це сума діла»<sup>108</sup>.

Отож, духовним провідником нашої національної спільноти перед лицем західного світу мав стати мистець, творча людина, голос якого мусив мати свою «трибуну літературно-мистецької праці й дискусії». І одним з перших завдань, яке поставило перед собою організоване у квітні 1946 Об'єднання українських музик (ОУМ), було створення власного друкованого органу. Витвицький писав до Антоновича:

Від довшого часу управа ОУМ старається започаткувати видавання нашого музичного журналу. У нас була думка видавати друкований журнал, але, коли з цим справа важка, то ми рішаємося й на циклостильний і невеликий об'ємом, щоби конечно вже в якнайкоротшому часі випустити перші числа журналу. Як матеріальні обставини і приплив матеріялів від співробітників дозволять, будемо видавати наш журнал місячно.

Журнал, що матиме назву «Музика», повинен бути нашою трибуною і зв'язковим. В ньому будуть і статті наукового рівня, і критичні статті й дискусійні, врешті огляди і хроніка нашого життя<sup>109</sup>.

Основне коло співробітників майбутнього журналу склали члени управи ОУМ (Нестор Городовенко, Андрій Ольховський, Роман Савицький, Григорій Китастих) на чолі з Василем Витвицьким. До цього кола Витвицький у своєму листі запрошує Антоновича і просить його написати огляд музичного життя Нового Ульму<sup>110</sup> до першого числа журналу, яке планувалося випустити вже через місяць. Однак з різних причин – організаційних, фінансових – до видання журналу справа не дійшла, крім того, це був час, коли українські музики переїжджали на місце свого постійного проживання, що було пов'язане з першочерговим вирішенням різних побутових справ.

Проте ідея створити часопис, який би висвітлював результати праці музичних сил української еміграції, залишалася на порядку

<sup>108</sup> Самчук У. Плянета ДІ-ПІ. С. 194

<sup>109</sup> Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 20 лютого 1947 року, Кауфбойрен // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Автограф.

<sup>110</sup> Новий Ульм – місто в Баварії, де знаходився табір для переміщених осіб з України.

денному, і втілювати її в життя вже на постійному місці проживання взялися Витвицький, Лисько, Вирста й Антонович. Вони в різний спосіб були знайомі між собою ще до еміграції: Витвицький і Лисько працювали у Львівській державній консерваторії (після її створення у 1940 році) на кафедрі історії музики, де на той час навчався Антонович. Спільним місцем праці для Лиська й Антоновича був Інститут народної творчості у Львові, а з Витвицьким (а рогом Романом Савицьким) Антоновича поєднувала робота у Львівському радіокомітеті. З Вирстою Антонович потоваришував під час навчання у Відні – він був одним з тих, хто допоміг Антоновичу отримати необхідні документи і влаштуватися із житлом. Крім того, вони були членами музичної секції студентського товариства «Січ» і брали активну участь в організації всіх «січових» імпрез. Після війни доля розкидала їх по різних країнах і континентах: Витвицький до 1949 року перебував у таборі Ді-Пі у Кауфбойрені, потім виїхав до США, Лисько з 1947 мешкав у Мюнхені, а з 1960 року теж переїжджає у США, Антонович з Нового Ульму у 1948 році їде до Голландії. Лише Вирсті пощастило уникнути перебування в таборах, бо покинувши Відень у серпні 1947 року, був, мабуть, одним з останніх, хто «легально» вирвався за Захід, уникнувши пасток «товаришів»<sup>111</sup>.

Про Омеляна Нижанківського (1895–1973) маємо скупу інформацію, що повторюється в різних енциклопедичних виданнях: п'яніст, педагог і композитор родом з Рогатина, навчався у Музичній академії Відня, професор філії Лондонської консерваторії у Каїрі (Єгипет, 1924–28), з 1928 року проживав у Швейцарії (Берн), де викладав у консерваторії в Берні, від 1960 року мав свою школу в Лейсені, був органістом і керівником хору, є автором трьох Літургій, чисельних вокальних й інструментальних творів, а також мелодії гімну ОУН «Зродились ми великої години».

Ще відомо, що Омелян Нижанківський здобув музикологічну освіту – 6 серпня 1951 року у Мюнхені в УВУ він захистив докторську дисертацію (науковим керівником був д-р Зенон Кузеля), яка мала назву «Die Historisch-systematische aufschichtung des Ukrainischen Volkslides (Grundriss)» (робота присвячена історично-систематичним нашаруванням в українських народних

<sup>111</sup> Вирста А. Лист до М. Антоновича від 30 квітня 1949 року, Париж // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Автограф.

піснях)<sup>112</sup>. Також знаємо, що саме завдяки йому Олег Нижанківський, який закінчив Королівську академію музики в Бельгії, приїхав до Женеви, де брав участь у Женевському інтернаціональному музичному конкурсі й отримав стипендію для навчання у знаменитого тенора Фернандо Карпі, а згодом став солістом женевської опери<sup>113</sup>.

Василь Барвінський назвав Омеляна Нижанківського «знаменитим п'яністом»<sup>114</sup>, а Мирослав Антонович присвятив йому цілий розділ у своїх спогадах – вони познайомилися у 1956 році на концерті в Базелі за участі *Візантійського хору* під керуванням М. Антоновича, де співав Мирослав Скала-Старицький, якому акомпанував О. Нижанківський. «Омелян Нижанківський радий був допомогти кожному, як міг і коли міг. Запрошував до свого гостинного дому, даючи змогу відпочити й набратися сил серед прекрасної гірської природи, – згадує М. Антонович. – Він позичав ноти та інші матеріали, давав поради, підтримував зв'язки з українськими музикознавцями шляхом листування»<sup>115</sup>. Омелян Нижанківський навіть хотів «межи своїми (так національно, як і музикально)» організувати у себе перший конгрес музикологів і запросити як учасників Мирослава Антоновича, Аристиду Вирсту, Зиновія Лиська й Андрія Гнатишина. Серед запланованих важливих питань для обговорення – видання творів українських композиторів, потреба дописів про українську музику у світових музичних часописах і енциклопедіях, забезпечення звучання української музики в ефірі європейських радіостанцій та інші. О. Нижанківський брав активну участь у підготовці з'їзду українських музик і музикознавців, який відбувся 4–5 вересня 1957 року в Мюнхені і, як пише Антонович, не лише сам приїхав на з'їзд, але через архієпископа Івана Бучка допомагав приїхати іншим українським музикам.

Омелян Нижанківський був оптимістом, щирим приятелем, який любив і вмів приймати друзів у своєму домі. «Все це створювало своєрідну атмосферу чи гостювання, чи то бурлакування, чи

<sup>112</sup> Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. С. 673.

<sup>113</sup> Олег Нижанківський – син України і світу. *Свобода*. 21 березня 2003. № 12. С. 19. URL: <http://www.svoboda-news.com/arxiv/pdf/2003/Svoboda-2003-12.pdf> (дата звернення 18.16.2014).

<sup>114</sup> Див.: Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. С. 12.

<sup>115</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 246–247.

то наукової конференції, – писав Антонович. – І забувалось тоді все, крім музики»<sup>116</sup>. Гостював у Нижанківського і М. Скала-Старицький, який вважав його дивовижною людиною: «Перейшов цілий ряд операцій, шпиталів та клінік і під 60-тку зробив докторат з музикології на українському та німецькому університетах. Тепер вправляє завзято фортеп'яно і надіється зробити ще піаністичну кар'єру. Йому тепер 62 роки [...] Неймовірна енергія, оптимізм, запал, віра в себе і в будуче»<sup>117</sup>.

Останні роки життя Омелян Нижанківський важко хворів і помер на руках дружини Олега Нижанківського – Зої. У неї зберігається весь його архів, який Зоя Нижанківська планує передати в Україну – багато невідомих для нас сторінок з біографії і творчої діяльності Омеляна Нижанківського потребують ретельного дослідження.

Отож, осівши на постійному місці, вони налагоджують між собою листування, у якому тема музичного журналу зазвучала з новою силою.

У вересні 1957 року на 3'їзді українських музик і музикознавців у Мюнхені Лисько домовляється з Михайлом Гоцієм<sup>118</sup> про спільне видання журналу разом з образотворчими мистцями. «Найповажніше і дуже надійно представляється наш давній знайомий Антонович», – писав Лисько у листі до Р. Савицького<sup>119</sup>. Спочатку здавалося, що справа нарешті зрушить з мертвої точки – Гоцій погодився взяти на себе організацію видавництва та редакцію образотворчої частини журналу, й Антонович з ентузіазмом береться до організаційної частини «журнальної» справи:

Аристиде, ми не можемо допустити до того, щоб наш «з'їзд»<sup>120</sup> і наші пляни (виявилися) отаким собі звичайним блефом...мовляв наробили галасу, помістили свої знімки по газетах та й на тому

<sup>116</sup> Там само. С. 249.

<sup>117</sup> Скала-Старицький М. Лист до М. Антоновича від 2 серпня 1956 року, Лейсін // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>118</sup> Михайло Гоцій (1902–?) – маляр, теоретик і історик мистецтва.

<sup>119</sup> Лист до Р. Савицького від 11 жовтня 1957 року, Мюнхен. Р. Савицький-мол. *Творчість Зіновія Лиська. Нотографія – Дискографія – Бібліографія*. Кренфорд, Нью-Джерсі: В-во «Ключі», 1995. С. 63.

<sup>120</sup> Іде мова про з'їзд українських музик і музикознавців у Мюнхені 4–5 вересня 1957 року, в роботі якого брали участь Антонович, Вирста, Лисько, Нижанківський, Андрій Гнатишин.

закінчилося... Хто як хто, але ми оба мусимо таки «закасати рукави» й реалізувати справу. [...] Якщо справа вже прийде аж до технічної праці (адресувати, висилати журнали і т. п.), то я обіцяю приїхати на кілька днів до Парижа і бути за «міхonoшу» чи там «трагара» (так вимовляли в Галичині німецьке слово «трегер»). [...]

Аристиде, думаю, що ти не підведеш і не допустиш до того, щоб ми ще один раз розіграли традиційну українську комедію «пошились в дурні»<sup>121</sup>.

Однак після довгих місяців очікування співпраці з образотворчими мистцями стало очевидним, що на «спілку» розраховувати марно і треба покладатися лише на власні сили. А часу, вільного від своїх професійних обов'язків, залишалось небагато. Вирста на той час перебував у Англії з концертним турне разом з Олегом Нижанківським і водночас працював у Британському музеї над матеріалами до своєї праці про скрипкову педагогіку. У Парижі, окрім концертної і педагогічної діяльності, він виконував обов'язки асистента проф. Жака Шале (Chailley)<sup>122</sup> в Музикологічному інституті при Сорбонні: «Поза тим маю дуже велику працю, бо мушу якось комбінувати практичну працю професійного музики із теоретичною, асистентом музикології. Ти напевно знаєш, що така праця не є легка!»<sup>123</sup>. Отримати посаду асистента було нелегко – «номінація для чужинця є дуже трудна – на цей пост є шість французів-кандидатів включно один родич “Honegger-a” – я не маю багато надії»<sup>124</sup>, і Вирста відносився до своєї праці дуже відповідально.

Не менш завантаженим працею був і Антонович: «Я опинився тепер в такому “млинку”, що не знаю, як видобутися з нього. До всіх моїх турбот і праці, які саме тепер накопичилися у мене, долучилася ще смерть проф. Смаерса, у якого я був асистентом»<sup>125</sup>. Антонович читає лекції в Утрехтському університеті з музичної палеографії та стилістики поліфонії XVI ст., які зобов'язаний був мати у пись-

<sup>121</sup> Антонович М. Лист до А. Вирсти від 26 жовтня 19(57) року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>122</sup> Жак Шале (Jacques Chailley, 1910–1999) – французький музиколог і композитор.

<sup>123</sup> Вирста А. Лист до М. Антоновича від 14 листопада 1956 року, Париж // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Автограф.

<sup>124</sup> Вирста А. Лист до М. Антоновича від 6 жовтня 1955 року, Берн // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Автограф.

<sup>125</sup> Антонович М. Лист до А. Вирсти від 23 травня 1957 року, Утрехт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.



мовому вигляді, працює над новими випусками творів Жоскена та Обрехта. Крім того, багато часу займає у нього праця з *Візантійським хором*: за останній рік відбулося понад шістдесят виступів у Голландії, Бельгії, Люксембурзі, Німеччині й Швейцарії, було награно чотири платівки для голландського радіо, а також ішли інтенсивні приготування до виконання Дев'ятої симфонії Бетховена і «Тріумфу Афродіти» Карла Орфа<sup>126</sup>. Вирста намагався організувати концерт *Візантійського хору* у Сорбонні разом з Євгенією Зарицькою і Мирославом Скала-Старицьким: «Як бачиш, Мирославе, я все ж-таки не втрачаю надії зорганізувати концерт на Сорбоні ще цього музичного сезону. [...] Мені ця справа лежить дуже на душі, тому що я правдоподібно в вересні виїду до США, а маючи єдиний з нас – музикологів – доступ до Сорбони, не використати такої нагоди було б дуже шкода»<sup>127</sup>. Однак цей концерт не відбувся з огляду дуже щільного концертного графіка хору. До цього слід додати співпрацю і Вирсти, і Антоновича з різними енциклопедичними виданнями, куди вони подавали статті про українську музику, компенсуючи відсутність матеріалів гаслом «краще мало як ніщо». «Я роблю скільки маю сил – так, що часами на цьому потерпає моя інша праця, – писав Антонович до Вирсти, – а це може погано відбитися на моїй будучності. Та на це нема ради. Хтось мусить і цю роботу робити»<sup>128</sup>. Треба завважити, що їхні матеріальні статки були дуже скромні – так, Антонович мусив користуватися п'яніно в Інституті музикології, не маючи змоги придбати власний інструмент<sup>129</sup>.

Незважаючи на обмаль вільного часу, на початку січня 1958 року Антонович повідомляє Лиська про те, що вони разом з Вирстою починають робити активні заходи щодо видання журналу: перше число журналу будуть фінансувати вдвох («Я дуже радий, що Ти [...] готовий покрити половину коштів для першого числа. Я покрию другу половину, так що фінансово ми можемо двигнути це число. Хтось же мусить не словом, а ділом доказати, що йому

<sup>126</sup> Антонович М. Лист до В. Витвицького від 11 березня 1957 року, Утрехт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>127</sup> Вирста А. Лист до М. Антоновича від 13 березня 1956 року, Париж // *Там само*. [Листування]. Арк. 2. Автограф.

<sup>128</sup> Антонович М. Лист до А. Вирсти від 16 листопада 1956 року, Утрехт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>129</sup> Брик М. Українці в Голандії. С. 149–157.

лежить на серці справа муз. журналу»<sup>130</sup>), друкувати журнал планують у Парижі, що Вирста погодився взяти на себе всю адміністративну частину роботи, а виконувати обов'язки редактора вони запропонували Лиську. Допомога у цій справі Лиська багато важила – у 1937–39 роках він був головним редактором й адміністратором місячника «Українська музика», що виходив у Львові, і добре знав всі підводні камені видавничої «кухні».

Лисько щиро привітав їхній ентузіазм, однак від редакторських обов'язків відмовився – був занадто завантажений працею. В немолодому віці (на той час йому було 63 роки) йому було непросто знайти своє місце у новому середовищі, яке перед чужинцями ставило насамперед жорсткі прагматичні вимоги. Його лист до Антоновича є свідченням трагічності ситуації, в якій опинилися волею долі наші музичні діячі поза межами своєї батьківщини:

Думаю, що не мушу Вас переконувати, як дуже хотів би я бачити такий журнал. При сучасному нашому розпорощенні він тепер ще більше потрібний, ніж був 20 років тому в Галичині. Сьогодні це був би єдиний орган на цілий світ, бо навіть на радянщині українського музичного журналу тепер нема. Отже для його реалізації ми повинні присвятити максимум зусиль. [...] Прошу тепер вислухати мене терпеливо. Я чоловік немолодий і не здоров, пробиватися мені тут на чужині не легко. В останньому часі мені пощастило одержати скромненьку посаду в нашому ЗУДАК-у<sup>131</sup> і я щасливий, що хоч тимчасово маю забезпечене сяке-таке матеріальне животіння. Але це мені дорого обходиться. Кожен день 8 годин праці, плюс година обідньої перерви, плюс півтори години дороги там і назад, – разом 10 ½–11 годин поза домом. Приїжджаю увечері додому втомлений, а треба ще хоч трошки сісти до композиції, чи до якоїсь музикологічної роботи... Отже, де взяти ще часу на редагування муз. журналу? Бо ж для цього редагування треба бути в постійному листовому зв'язку з авторами, з адміністрацією журналу, треба надіслані статті перевіряти, редагувати, провадити друкарські коректи і т. д. Після щоденної 11-годинної праці це навіть для молоді і здорової людини було б не під силу. Отже якої відповіді можна від мене сподіватися після цього з'ясування? Не можу, – на превеликий жаль, не можу! Для справи об'єктивно і для мене особисто було б

<sup>130</sup> Антонович М. Лист до А. Вирсти від 8 грудня 1957 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

<sup>131</sup> ЗУДАК (ЗУАДК) – Злучений українсько-американський допомоговий комітет – організація для допомоги українцям на батьківщині й на еміграції.

приємніше займатися муз-редакторською роботою, аніж ЗУДАК-івською, але ж Ви розумієте трагедію, що на ніякий такий вибір мені не дозволяє (виділення моє – У. Г.). Вихід з цієї ситуації бачу тільки один: редакцію повинен взяти на себе др. Антонович [...] Знаю, що Ви, пане докторе, маєте також досить занять і так само др. Вирста, але якби Ви не мали змоги за це взятися, то справа, думаю, взагалі безнадійна<sup>132</sup>.

Лисько пообіцяв постачати журнал своїми статтями, помагати порадами в редакторській роботі і, найважливіше, – залучити до співпраці музикологів старшого покоління: Павла Маценка, Романа Савицького, Василя Витвицького й інших. Антонович пише до Вирсти:

Я розписав листи до проф. Лиська, Ольховського, Витвицького, Придаткевича, Савицького й др. Маценка, ще й до Фоменка<sup>133</sup> написав. і до п. Жук<sup>134</sup>, щоби видобула щось від Нестора Городовенка... Але що з того вийде, не знаю. Мені треба матеріалів до хроніки. Приготуй Ти щось про Францію: 1) які українські мистці виступали в 1957 р. у французькому радіо, телевізії, опері, грамофонних платівках і т. п. Треба подати місце і дати виступів, отак прямо в формі статистики. Може знаєш, хто міг би зробити подібні хроніки у інших країнах? Чи зібрав Ти вже бібліографічні (музично-музикологічні) новини з Советського Союзу (України)? Роби скоро, бо ми мусимо зібрати приличний матеріал.

Нам треба впровадити «енциклопедичний словар» українських музик [...]. Приготовляй вже відразу відповідну статтю про Якименка. Ну і взагалі напиши про все свою думку. Раз ми два «впряглися», то нікуди даліше замаювати<sup>135</sup>.

Розпочалося жваве листування, в якому обговорювалися різні проблеми, пов'язані з видавництвом: обсяг журналу, його назва, рубрики, оплата гонорарів, мистецьке оформлення й інші організаційні питання, які вимагали належного вирішення, щоб справа «не мала характеру “приватної лавочки”, а щоб вела до об'єднання українських музик, щоб стала корисною громадською інституцією»<sup>136</sup>.

<sup>132</sup> Лисько З. Лист до М. Антоновича від 2 січня 1958 року, Мюнхен // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>133</sup> Микола Фоменко (1894–1961) – композитор, педагог.

<sup>134</sup> Люба Жук (1930) – українська п'яністка, кілька років працювала акомпаніатором хору «Україна» під керуванням Нестора Городовенка.

<sup>135</sup> Антонович М. Лист до А. Вирсти від 30 січня 1958 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

<sup>136</sup> Антонович М. Лист до З. Лиська від 10 січня 1958 року, Утрехт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

Витвицький пропонував видавати спочатку квартальник під назвою «Музика», який при сприятливих умовах перейшов би у місячник або двомісячник, Лиську й Антоновичу більше імпонувала стара, ще «львівська», назва – «Українська музика». Щодо оплати гонорарів, то тут «резолютно» висловився Лисько: «Автори мусять працювати без гонорарів, інакше не втримаємось. Я певний, що всі співробітники на це погодяться. З передплат, щоб можна було заплатити друкарню і експедицію – і то буде добре!»<sup>137</sup>.

Принциповою позицією, на якій наголошував Витвицький, була соборність журналу, що передбачала «запрошення музик з центральних земель до ред. колегії, до участі у формуванні напрямних журналу, до писання статей, дописів та ін.»<sup>138</sup>. А отже, і мова повинна була бути «бездоганна, чисто літературна, щоб не відпихати наших колег-східняків»<sup>139</sup>. Ця засаднича позиція набирає особливої ваги, якщо згадати розповсюджене серед значної частини українських емігрантів упереджене ставлення до мистців з України, бойкотування і пікетування їхніх виступів. «Ставлення в одному ряді тих, які залізними долонями кермують діями Советського Союзу, з тими, що на політичні, державні та громадські справи не мають там ніякого впливу, є неправильне, безпідставне і несумлінне»<sup>140</sup>, – писав Витвицький в одній із багатьох своїх публікацій, присвячених цій проблемі. Існуючий стан речей він називав «просто несамовитою ситуацією» і гостро критикував такі «образочки емігрантського геройства»<sup>141</sup>.

Високий науковий рівень журналу мали забезпечити професійні музикологи, наукові праці яких повинні були публікуватися окремою рубрикою. «Ми не можемо нехтувати самодіяльною музикою, – зазначав Лисько, – але мусимо її точно відмежовувати від професійної і то в такій формі, щоб читач у кожному окремому випадку не мав сумніву, з якою ділянкою має справу. [...] Таку саму

<sup>137</sup> Лисько З. Лист до М. Антоновича від 20 січня 1958 року, Мюнхен // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>138</sup> Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 14 лютого 1958 року, Детройт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>139</sup> Лисько З. Лист до М. Антоновича від 20 січня 1958 року, Мюнхен // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>140</sup> Витвицький В. Трагічна помилка. Його ж: *Музикознавчі праці. Публіцистика*. С. 278.

<sup>141</sup> Витвицький В. Ювілей без фанфар. *Там само*. С. 276.

різницю мусимо пожити і між науковими студіями і популярними статтями, які будуть поміщуватися в журналі»<sup>142</sup>. Окрім суто наукових статей, журнал повинен був містити статті, призначені для широкого загалу читачів, які охоплювали б хроніку музичного життя в Україні та еміграції. Антонович пропонував також впровадити «куток біографій та автобіографій, а навіть мемуаристики видатних мистців, як матеріал легкий для ширшого круга читачів, ну і потрібний як джерело»<sup>143</sup>.

Що ж до фінансування журналу в майбутньому, то всі добре усвідомлювали, що без залучення ширших кіл української громадськості справа приречена на невдачу. Антонович запропонував створити організацію музикантів, музикологів та прихильників української музики, яка б взяла на себе обов'язок забезпечити матеріальну базу для втілення видавничих планів у життя і навіть склав своєрідну анкету-звернення, «щоб зорієнтуватися, чи можна бодай на деяке число передплатників або “жертводавців” розчислити і щоби можна більш обережно визначити тираж»<sup>144</sup>.

Інтенсивні приготування першого номера журналу призупинилися у зв'язку з від'їздом Вирсти на кілька місяців із гастролями до США, крім того, обтяжені щоденними обов'язками, зголошені до співпраці музикологи не поспішали з матеріалами. Вирста пише до Антоновича із Нью-Йорка:

В справі журналу поговорив вже з Савицьким і Соневицьким. Вони обидва ставляться дуже прихильно до цієї справи, так що зможемо на них числити. Я ще знайду «кольпортерів»<sup>145</sup> в Чикаго, Торонто та Монреалю, де буду незабаром концертувати. З цього всього виходить, що започатковане нами діло має всі можливості успіху, якщо ми потрапимо знайти відповідний час оформити журнал як слід. Цими днями буду ще бачитись з Фоменком, Грудиною<sup>146</sup>, Каранович<sup>147</sup>, [...]. Вертаюся до Парижа 12 червня і буду опісля на

<sup>142</sup> Там само.

<sup>143</sup> Антонович М. Лист до З. Лиська від 28 січня 1958 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>144</sup> Антонович М. Лист до З. Лиська від 1 лютого 1958 року, Утрехт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>145</sup> «Кольпортер» – від франц. colportage – продаж за допомогою доставляння товарів.

<sup>146</sup> Володимир Грудин (1893–1980) – композитор, п'яніст і педагог.

<sup>147</sup> Дарія Гординська-Каранович (1908–1999) – п'яністка, педагог, музичний діяч.

конгресі, де сподіваюся стрінутися з Тобою й остаточно обговорити справу<sup>148</sup>.

«Збирай матеріяли, наладнай зв'язки з співробітниками, це потрібне без огляду на те, чи журнал буде виходити в Америці, чи в Європі і чи буде редагувати той чи другий... Головне, щоб український музичний журнал появився і щоби там розроблялися важніші проблеми, зв'язані з українською музикою»<sup>149</sup>, – закликає Вирсту Антонович.

Водночас із повільним надходженням матеріалів загострилася фінансові проблеми, пов'язані з видавництвом. Початкові плани оплатити перше число силами Вирсти – Антоновича змінилися, очевидно, через суттєве збільшення видатків, і Вирста дуже розраховував на допомогу проф. Михайла Ветухова<sup>150</sup>, президента Української Вільної Академії наук у США, з яким зустрічався під час свого концертного турне у США. Зрештою 10 червня Вирста повідомляє Антоновичу радісну звістку: «Завдяки дружнім відносинам mezi проф. Ветуховим і мною – зрештою я мав доклад в “УВАН-і” про сучасний стан української музики, маю конкретну пропозицію УВАН-у, котрий згоджується фінансувати наш журнал»<sup>151</sup>. Закріпити угоду про патронат УВАН над музичним журналом мала зустріч Вирсти, Ветухова і Антоновича на початку серпня 1958 року в Парижі. До того часу Антонович складає зміст першого числа журналу, який висилає для поправок і зауважень у листі до Витвицького: «Що ж торкається матеріалів (статей) до журналу, то поки що маю тільки статтю д-ра Маценка з ділянки церковної музики і статтю д-ра Лиська. Сам приготую статтю про традиції інструментальної музики на Україні. Також обіцяв Нестор Городовенко написати якийсь нарис, але дотепер я ще не отримав його матеріалів»<sup>152</sup>.

<sup>148</sup> Вирста А. Лист до М. Антоновича від 8 квітня 1958 року, Нью-Йорк // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Автограф.

<sup>149</sup> Антонович М. Лист до А. Вирсти від 12 травня 1958 року, Утрехт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>150</sup> Михайло Ветухів (1902–1959) – біолог, генетик, громадсько-політичний діяч, президент УВАН з 1950 року.

<sup>151</sup> Вирста А. Лист до М. Антоновича від 10 червня 1958 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Автограф.

<sup>152</sup> Антонович М. Лист до В. Витвицького від 29 липня 1958 року, Утрехт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

Однак сталося неочікуване – смерть професора Ветухова перекреслила всі плани. Треба було наново починати перемовини щодо музичного журналу з новим керівництвом УВАН, і знову потяглися місяці очікування позитивного рішення. Наприкінці травня 1959 року «непоправимий оптиміст в справі музичного журналу»<sup>153</sup> Антонович у листі до Вирсти пропонує все-таки видати перше число на початку 1960 року:

Значиться, треба під осінь здати його до друку. Це, правда, пізно, але справа в цьому: до вакацій мені неможливо взятися ані до редакційної праці, ані навіть самому написати яку статтю. В міжчасі я поспробую ще раз звернутися до всіх за матеріалами з тим розрахунком, що все мусить бути до – скажімо листопада – у мене, і тоді я вишлю Тобі всі матеріали до друку. Якщо ми навіть матеріальної піддержки не дістанемо, то я вважаю, що ми таки мусимо за власні гроші видати перше число... я думаю, що я до того часу вже «вилізу» з матеріальних «незручностей»<sup>154</sup>.

І Вирста, і Антонович, сподіваючись, що УВАН все-ж знайде для журналу відповідні фонди, прискішують надходження матеріалів: «Штурмує Вітвицького, щоб він щось написав! – пише Вирста до Антоновича на початку липня. – Гнатишин приобіцяв рівно ж подати якусь статтю. Лисько рівно ж напише щось, я почну з музичним словарем, а Ти напишеш вступну статтю»<sup>155</sup>.

Врешті справа видання журналу розв'язалася в інший спосіб. У 1960 році переїжджає до Нью-Йорка Лисько і активно включається у музичне життя української громади. Він стає головою музикологічної секції Української Вільної Академії наук, і ймовірно, саме він ініціював компромісне рішення, яке остаточно вирішило проблему з виданням «Української музики». У листі від 17 грудня 1964 року він повідомляє Антоновича:

Поспішаю повідомити, що між муз.[ичним] журналом «Вісті», що виходить у Міннеаполіс, і УВАН-ом прийшло до угоди і співпраці. А саме: Видавництво «Вістей» відступає УВАН-ові в кожному числі свого журналу певну кількість сторінок (2–6 і більше, скільки буде

<sup>153</sup> Лисько З. Лист до М. Антоновича від 29 грудня 1958 року, Мюнхен // *Там само*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>154</sup> Антонович М. Лист до А. Вирсти від 25 травня 1959 року, Утрехт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>155</sup> Вирста А. Лист до М. Антоновича від 2 серпня 1959 року, Париж // *Там само*. [Листування]. Арк. 1 зв., 2. Автограф.



треба), де будуть друкуватися матеріяли УВАН. Це буде окремий, автономний відділ, що буде йти завжди під окремою фірмою «Відділ Музикологічної Секції Укр[аїнської] Вільної Академії Наук», під моєю незалежною редакцією. Будуть там входити короткі розвідки, статті, рецензії на книжки, на ноти і т. д. Авторами будуть там не тільки члени УВАН, а й інші автори, чії дописи будуть змістом і формою стояти на поважному, професійному рівні і які схочуть, щоб їх дописи йшли під фірмою «Музикол.[огічної] Секції УВАН». Це є обопільна користь. УВАН і взагалі ми, музики, будемо мати трибуну, де зможемо публікувати наші матеріяли, без огляду на примхи по сторонніх редакцій, а «Вісті» будуть мати низку статей, скріплених авторитетом Академії Наук<sup>156</sup>.

Треба сказати, що журнал «Вісті» був хоровим бюлетенем, який видавав хор «Дніпро» у Твін Сіті (Міннесота), «крім матеріалів сумнівної вартости є там і цікаві статті»<sup>157</sup>. Власне запровадження окремої рубрики, що містила музикологічні праці під редакцією Лиська, підняло журнал на якісно новий науковий рівень, незважаючи на «давні» організаційні проблеми з надходженням матеріалів. Лисько писав до Антоновича у вересні 1968 року:

Рецензію на мої «Тропарі» також одержав і згідно з Вашими побажаннями поміщу її у «Вістях». Біда мені з тим відділом «Музикологічної секції УВАН» у «Вістях». Люди не мають часу або змоги писати якісь наукові статті, отже я мушу сам вишпортувати щось у моїх шпарталах, – а ось тепер отримав Вашу гарну і цінну рецензію – статтю, але, на жаль, ... знову про мене. Боюсь, щоб мене не засудили за саморекламу [...] Напишіть свою думку про це<sup>158</sup>.

Так розв'язалося майже 20-літня проблема з виданням єдиного на той час українського музичного журналу у світі (!), який, зрештою, має вже свою історію. Цікаво, що в історії української преси нездійснені плани видання українських часописів займають окреме місце. У невеличкій праці Аркадія Животка, що вийшла в Ав[г]сбурзі 1949 року, було перераховано ряд видань (до 1930 року), які не вийшли друком через всілякі обставини. Проте автор слушно

<sup>156</sup> Лисько З. Лист до М. Антоновича від 17 грудня 1964 року, Нью-Йорк // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Автограф.

<sup>157</sup> Лисько З. Лист до М. Антоновича від 16 липня 1966 року, Механік віл // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Автограф.

<sup>158</sup> Лисько З. Лист до М. Антоновича від 10 вересня 1968 року, Нью-Йорк // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

зауважує: «Сама ініціатива, а тим більше підготовча праця коло видання, часом опрацювання пляну і програми їх, заслуговують на належну увагу, доповнюючи тим історію української преси та кидаючи проміння світла на обставини, в яких доводилося їм народжуватися, жити і розвиватися»<sup>159</sup>.

Замінити ключове запитання «Що?» на не менш важливе «Чому?», – таким бачиться на сьогоднішній день завдання, яке вразно постало перед музикознавцями, що вивчають історію «минулої реальності». Зміна методологічної парадигми зробить доволі абстрактні, «плакатні» постаті наших музичних діячів у еміграції реальними особистостями, із зрозумілими людськими переживаннями, потребами і можливостями, що виведе дослідників на новий рівень осмислення результатів їхньої праці уже в надособистісному контексті.

#### 4.4. Українське у Візантійському хорі з Утрехта: історія феномену

*Si vox est, canta\**

Початок 50-х років у діяльності Мирослава Антоновича відзначається втіленням у життя дуже важливого творчого задуму: 1951 року був організований знаменитий чоловічий *Візантійський хор*, який протягом багатьох років успішно виступав на світових сценах. Незмінний успіх у слухачів і суперлятиви рецензентів, які супроводжували багатолітні виступи хору в різних країнах Європи і Америки, дають нам можливість стверджувати феномен тої «шляхетної організації», яка складалася виключно з хористів-голландців, а проте виконувала українську музику – церковну, народну і класичну. Про успіхи *Візантійського хору* інформація в різний спосіб все ж появлялася з-поза залізної завіси, і коли вперше 1990 року хор під орудою Антоновича приїхав в Україну, преса була сповнена захоплення й подиву. Однак феномен *Візантійського хору* лиш віднедавна став предметом наукового інтересу українських дослідників, передовсім слід назвати статті Г. Карась та окремі сторінки її монографії «Музична культура української діаспори у світовому

<sup>159</sup> Животко Аркадій. Нездійшені пляни видання українських часописів. УВАН. Серія Книгознавство. Бібліологічні Вісті I. Авґсбург, 1949. Ч. 2. С. 3.

\* Якщо у тебе є голос – співай (лат.).

часопросторі ХХ сторіччя»<sup>160</sup>, дисертаційне дослідження Є. Лазаревич «Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ століття»<sup>161</sup> та публікацію І. Червінського про дискографію *Візантійського хору*<sup>162</sup>.

Значна кількість джерел, що різнобічно розкривають для нас історію діяльності хору, знаходяться в архіві М. Антоновича. У ньому зберігаються численні матеріали, пов'язані з організацією хору і його концертною діяльністю – програмки, афіші, рекламні буклети, платівки, аудіокасети, щоденники хору голландською мовою, офіційне листування у справах хору, альбоми з вирізками з газет і фотографіями, укладені Антоновичем, нотний репертуар хору, голландська й українська преса з рецензіями на виступи хору та ін. Важливим его-джерелом діяльності хору перших 10 років слугує щоденник Антоновича (від руки написана назва «Візантійський хор з Утрехту»), машинописний текст якого він почав упорядковувати з 20 січня 1974 року на основі попередніх щоденникових записів від січня 1951 року. Текст щоденника розкриває приховану від зовнішніх очей його історію виснажливої праці, самотності й ностальгії за Україною, його сумнівів і тріумфів, емоційної напруги і фізичного вичерпання, в результаті яких постав унікальний за своїм призначенням та естетикою співу хор.

Передісторією *Візантійського хору* був хор Духовної семінарії Кулемборга, яку в 1951 році розформували, а семінаристи пороз'їж-

<sup>160</sup> Див.: Карась Г. Феномен Мирослава Антоновича та його «Візантійський хор»: штрихи до портрета диригента. *Musica Humana*. Ч. 3. С. 11–22; Карась Г. Церковний спів в інтерпретації «Візантійського хору». *Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства*: зб. мат. Міжнар. наук.-практ. конф. (Кременець, 10 травня 2008 р.). Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 28–38; Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ сторіччя.

<sup>161</sup> Лазаревич Є. Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ століття. Дис. на здобуття канд. мист-ва за спец. 17.00.03 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2018.

<sup>162</sup> Червінський І. «Візантійський хор» Мирослава Антоновича та його дискографія. *Καλοφωνία*: Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. Львів: Вид-во ЛБА, 2002. Ч. 1. С. 161–174. Також див.: Граб У. *Українськість* як константа виконавського стилю «Візантійського хору» Мирослава Антоновича. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2017. Ч. 3 (59). С. 31–39; її ж: Психологічний вимір диригентської діяльності Мирослава Антоновича: за лаштунками тріумфу. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2019. Ч. 1. С. 39–45.

джалися по світу. Як альтернатива хору семінаристів виникла думка створити новий хор під патронатом Голландського Апостоляту З'єднання – товариства, створеного за ініціативи Митрополита Андрея Шептицького, зокрема для допомоги Українській католицькій церкві та налагодження порозуміння між православною і католицькою церквами. Ідею створення хору, головною місією якого мало стати виконання Літургії візантійського обряду, підтримав голова Товариства о. митрат Антоній Сміт, і розпочалася підготовча праця. 24 січня 1951 року було розміщене оголошення в місцевій газеті зі запрошенням стати учасниками *Утрехтського Візантійського хору*, і через кілька днів почали надходити перші листи від бажаючих. Частина з них хотіла стати учасниками хору через його церковне спрямування, інша бажала виявити свої можливості у мистецькому колективі, ще хтось пам'ятав виступи хору семінаристів із Кулемборґа і бажав співати під орудою талановитого диригента.

Спочатку зголосилося 18 кандидатів, а на початку лютого ще вісім, й Антонович з хвилюванням чекав день першої проби голосів, який став для нього днем великого розчарування. «В більшості це були невеличкі й досить безбарвні голоси, або ж голоси, що неможливо “горлували”, – занотував у своєму щоденнику Антонович. – Скільки я не намагався видобути із співаків повний голос, нехай і не виправлений, щоби зорієнтуватися в матеріалі, та всі мої труди були в більшості надаремні»<sup>163</sup>. Проба тривала цілий вечір і часто важко було зрозуміти, до якої партії належить голос – тенора, баритона чи навіть баса!

9 лютого 1951 року було затверджено статут *Утрехтського Візантійського хору* (УВК), а з ним і дату його офіційного постановлення. Подальша праця пішла у двох напрямках: загальні репетиції чи «проби» хору й індивідуальні заняття з постановки голосу, безкоштовно та у вигідний для кожного час. Нот не мали, і тексти треба було переписувати у голландській транскрипції, але помалу праця зрушилася з місця. Стати членом хору вимагало великої посвяти – більша частина вільного часу хористів проходила в концертах і поїздках, та, як ухвалили співаки, рішення стати членом хору повинна була стовідсотково підтримати дружина. Іноді після поїздки співак, навіть не заходячи додому, одразу йшов на роботу.

<sup>163</sup> Антонович М. Щоденник. С. 3.

Антонович пригадував, як один зі співаків, який розбив машину в дорожньому випадку, залишив авто на поліцію, пересів у автобус із хористами і поїхав на гастролі. Іншого, поліціанта за професією, забрали у поїздки просто з його робочого місця і по поверненні привезли назад у відділок. Співаки мусили змінювати свій робочий графік, часто відробляючи позаурочно. В хорі були представники різних професій і соціальних станів – бухгалтери, поліцейські, банкіри, чиновники, студенти, торгові агенти, робітники, але всі вони вважали себе рівноправними учасниками хору.

Окрім загальних репетицій («проб») хору, М. Антонович відразу запровадив індивідуальні безкоштовні уроки співу для хористів у зручний для них час. В індивідуальній методі праці над голосами Антоновичу дуже допомогла його вокальна освіта, як практична, так і теоретична. Він спирається на теорію примарного тону і методику відомого іспанського співака й вокального педагога Мануеля Гарсія, на її основі розробляє власні вправи та наполегливо працює над тим, щоб розкрити природні властивості голосу кожного співака. У брошурі, випущеній до 25-ліття хору<sup>164</sup>, Антонович виділяє окремих розділ «Техніка співу», присвячений розвитку голосових резонаторів за допомогою спеціальних вправ на найбільш характерні приголосні й голосні з різних мов: власна практика переконала його в ефективності цього методу. За допомогою французької мови він розвивав носові резонатори, німецької – ротові, італійська і українська мова сприяли концентрації компактного тону та ін. Співак, що до того співав тенором, в Антоновича став одним з басів-солістів, і в індивідуальній праці з ним найбільшу користь принесли вправи з німецько-французькими голосними, натомість «французько-польські носівки “ан”, “ен”, “ін” не давали жодного результату або ж мали негативні наслідки». Позитивний поступ у праці з іншим співаком, пізніше тенором-солістом, почався при виконанні вправ із французькими голосними, які найкраще підходили для розвитку його «носових резонаторів» і т. д. Про цей метод, який практикував Антонович, згадує й український диригент О. Долгий<sup>165</sup>: різкість вимови пом'якшувалася вправами

<sup>164</sup> Het Utrechts Byzantijns Koor 1951–1976. Uitgave Utrechts Byzantijns Koor. Oppericht in 1951. Drukkerij Utrechts Nieuwsblad B.V. 48 p.

<sup>165</sup> Долгий Олег (нар. 1950 р.) – український диригент, упорядник книги спогадів М. Антоновича «Людина-легенда» (2000), і другого, доповненого її видання «Між двома світовими війнами» у двох томах (2003).

французькою мовою, надмірна м'якість – німецькою, так поступово нівелювалися відмінності регіональної дикції і формувалася однорідний хоровий ансамбль<sup>166</sup>.

Співаки хору жартували, що кожен з них знав, з яким голосом йде на індивідуальне заняття зі співу, але не знав, з яким голосом звідти вийде. Антонович зауважує, що

це було не легке завдання, тому, що в своїй тенденції до т. зв. «культурного співу» голландські діригенти аматорських хорів здушували кожний сильніший звук, – так що багато співаків з сильнішими голосами, щоб «не кричати», помагали собі «горлуванням», інші різного роду «фальсетами», а ще інші стискали голоси до мінімуму і, виключаючи всі резонатори, співали безбарвними, «плиткими» голосами, при чому тяжко було деякий час пізнати, чи мається справа з тенорами, чи басами<sup>167</sup>.

Для індивідуальних занять потрібне було приміщення, винаймати зал із фортеп'яно було дорого, і Антонович разом зі співаками облаштував невеликий льох-пивницю, що знаходиться біля міської Ратуші – маленький, кілька метрів вздовж і впоперек, покритий вологим цементом і пліснявою, у якому не було ні вікон, ні світла, ні опалення. Звукоізоляція, освітлення, фарбування стін, ремонт долівки – гроші йшли з кишені Антоновича, але з 1954 по 1958 роки індивідуальні уроки і загальні репетиції хору відбуваються у власними руками відремонтованому приміщенні. Для співу на Літургії хор мав сірі костюми, в концертній програмі спочатку виступав у білих сорочках, потім з ініціативи співаків – у вишиваних сорочках і чорних штанах, а на річних зборах хору у травні 1957 року було ухвалено закупити чоботи й шаровари, щоб хор мав українські однострої. Ця ініціатива, що цікаво, виходила від співаків, бо Антонович на такій «проукраїнській маніфестації» не налягав і надалі диригував у чорному костюмі: «У мені покутував тоді ще дух “антишароварщини”»<sup>168</sup>.

Треба розуміти, що для голландців як український репертуар, так ще в більшій мірі стиль виконання («слов'янський» – як вони його характеризували) був ментально чужий, оскільки вони

<sup>166</sup> Долгий О. Післяслово до рецензії О. Гончара «Зустріч з цивілізованими людьми» на виступ Візантійського хору у Києві 1990 року. *Між двома світовими війнами. Спогади*. Ч. 2. С. 504.

<sup>167</sup> Антонович М. Щоденник. С. 6.

<sup>168</sup> Там само. Запис від 16 квітня 1957 року. С. 255.

функціонували у просторі іншої, т. зв. «західної» вокальної традиції. Одна справа – виконавці, «домінантні риси національної психології» яких глибинно резонують із національним звуковим ідеалом як «продуктом “духовної роботи” багатьох поколінь»<sup>169</sup>. Зовсім інша ситуація, коли для хористів і слухачів все, що вони чують, не має з чим резонувати, окрім емоцій, і, особливо на початку діяльності хору, сприймалося як щось надзвичайно екзотичне, цікаве, але неприродне для голландської хорової традиції. Можемо погодитися із твердженням, що «саме мірою ототожнення виконавця з національним звуковим ідеалом визначається ступінь адекватності інтерпретації»<sup>170</sup>, але ж як її досягнули голландці? Цю ментальну «інакшість» Антонович добре розумів, зокрема писав про складність виконання хором деяких обробок О. Кошиця: «Чим більше вони українські, тим тяжче буває їх виконувати чужинцям»<sup>171</sup>.

Уже перші концерти, що відбулися через декілька місяців від заснування хору, засвідчили позитивний результат його наполегливої праці. 22 квітня 1951 року хор відспівав свою першу Службу Божу в каплиці шпиталю св. Антонія в Утрехті, а 1 липня з успіхом брав участь у конкурсі хорів у місті Веерт, виконавши в останній день Літургію та заключний концерт. Підготовка до концерту потребувала багато часу і зусиль, зокрема й для написання партій з транскрипцією голландською, і додаткових репетицій та ін. А на 13 липня була призначений захист його докторської дисертації в університеті!

Популярність хору швидко зростала, лише за 1951 рік хор відспівав 16 Літургій і вісім концертів: зранку виконувалася Літургія в церкві, а після обіду або ввечері – концерт у іншому приміщенні. Під кінець 1951 року до літургійного репертуару хору Антонович ввів українські колядки, і на Різдво 1952 року в Утрехті відбулася радіопередача «Різдво в Україні» (соло в колядці «Не плач, Рахиле» виконував сам Антонович). Цікаво, що хор виконував Літургії не лише у католицьких, але й у протестантських церквах, в яких дозволялося співати і «світську» музику. 30 травня 1952 року на національному святі Дня королеви у Роттердамі *Візантійський хор* виступав у протестантській церкві: «Це справді сенсація: голланд-

<sup>169</sup> Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ у Львові, 2011. С. 93.

<sup>170</sup> Там само. С. 95.

<sup>171</sup> Антонович М. Лист до Павла Маценка від 14 лютого 1969 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.



ські католики співають в протестантській церкві українські пісні, і то на святі в честь голландської королеви!» – радів Антонович. У репертуарі хору 1952 року – «Буди ім'я Господнє» Д. Бортнянського, «Услиши, Господи» І. Лаврівського, «Через поле» і «Дзвони» Д. Котка, «Та забілили сніги» М. Лисенка, «Зашуміла» О. Кошиця, «Закувала» П. Ніщинського; 1954 року, в концерті спільно із Зарицькою з'являється «Псалом 20» Д. Бортнянського, «Отче наш» Новохацького, «Золоті зорі» О. Нижанківського, «Поема про Нечая» Д. Січинського, «Нечай» О. Кошиця, «Куріпочка» Д. Котка, «Коломийки» А. Гнатишина, дві власні обробки народних пісень «На городі верба рясна» та «Од Києва до Лубен».

1956 року в програми концертів входять «Христос Воскрес» С. Людкевича, «Милость Мира», «О тобі радується», «Ектенія» київського напіву, «Ой зійшла зоря» в обр. М. Леонтовича, «Ой летіла горлиця» в обр. Б. Лятошинського, «Із-за гори вилітали орли» в обр. М. Лисенка, «Ой нагнувся дуб високий» М. Гайворонського, «Вночі на могилі», «Видить Бог», «Добрий вечір тобі» та «Нова радість стала» К. Стеценка, «Тропар» О. Кошиця, «Сусідка» в обр. П. Яциневича та Л. Ревуцького. Поступово репертуар хору розширюється: «Іже херувими» Д. Бортнянського, «Садок вишневий» А. Гнатишина, «Над Прутом» С. Воробкевича, «Де срібнолентий Сян пливе» М. Копка, «Журавлі» М. Гайворонського, «Мав я раз дівчиноньку» в обр. Антоновича, «Гуляли» та «Сонце заходить» О. Нижанківського, «Пиймо, друзі» М. Колесси та ін.

Повний перелік творів репертуару *Візантійського хору* свідчить про два великі тематичні блоки, які традиційно складали два відділи концерту: у першому звучала духовна музика – «Плотію уснув», «Милость Мира», «О тобі радується», «Ектенія» київського напіву, твори Бортнянського, Березовського, Дилецького, Веделя, духовні піснеспіви в обробці М. Антоновича, А. Гнатишина, І. Лаврівського, Новохацького, О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, З. Лиска та ін. В другому відділі звучали обробки українських народних пісень М. Антоновича, І. Вовка, Л. Ревуцького, М. Леонтовича, А. Гнатишина, С. Людкевича, українські колядки та твори українських композиторів, зокрема «Стоїть Кавказ» К. Стеценка, «Золоті зорі» О. Нижанківського, «Гей, браття-опришки» А. Кос-Анатольського, «Карпати» І. Шамо, «Над Прутом у лузі» С. Воробкевича, «Каменярі» С. Людкевича, «Засяло сонце» І. Недільського, «Садок вишневий» А. Гнатишина, «Прометей» К. Стеценка, «Було колись

в Україні» М. Лисенка, «Пролог» до поеми «Мойсей» Івана Франка та хор «Живи, Україно» М. Антоновича. В репертуарі хору були також голландський та український національні гимни, а також «Боже великий, єдиний» М. Лисенка.

Західна музика була представлена месою Жоскена Дебре «Mater Patris», фрагментами із Симфонії № 9 Л. Бетховена та «Фауст-симфонії» Ф. Ліста, «Тріумфом Афродіти» К. Орфа.

Інакшість репертуару і, головне, виконавського стилю хору в голландських слухачів викликала неоднозначні емоції. Наведу тут коротку, але дуже характерну цитату з голландської преси: «Своєрідний тембр, сталеве форте, раптові динамічні контрасти – всі ці особливості диригент настільки вивчив зі співаками, включаючи вимову українською мовою, що можна говорити про повну імітацію (виділення моє – У. Г.) [...] Є дискусійним, в якій мірі є перевагою, що голландські співаки-хористи практикують специфічно слов'янський стиль»<sup>172</sup>. В іншій рецензії прямо відзначено, що хор засвоїв східний вокальний стиль співу:

Голосова культура і спосіб вислову є зовсім на український лад [...] Український співочий стиль відзначається великими динамічними протиставленнями. Сильне, мов сталь, є форте, яке у своїй шорсткості, здається, хоче виразити первісну силу людського голосу. А поруч цього застосовується шепітливе п'яніссімо, що знаменито надається для супроводу сольових речитативів. Ця хорова культура визначається сутністю української музики, ясною і сильною, як барви ікон цього народу<sup>173</sup>.

Щоденна газета «Het Nieuwsblad van het Zuiden» відзначала ідеальну хорову техніку хору із 40 осіб, які демонстрували діапазон від чудових глибоких басів до «псевдо-сопрано», «літургійний спів звучав вражаюче, народні пісні були виконані з надзвичайним нюансуванням, міцний чоловічий вокал цих дисциплінованих музикантів панував над слухачами увесь вечір»<sup>174</sup>. Газета «Nieuwe Ut-

<sup>172</sup> Utrechrs Byzantijns Koor. Van onze Utrechrse muziekmedewerker. 16 жовтня 1954 р. // *Архів М. Антоновича*. [Особові матеріали]. Вирізка з газети.

<sup>173</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 22 грудня 1959 року, Утрехт. Уривок замітки з голландського журналу *TeleVizier*, 19 грудня 1959 року, с. 15 // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 2. Машинописний оригінал. (Переклад українською М. Антоновича).

<sup>174</sup> Carel van der Bijl. Utrechts Byzantijns Koor. Dirigent bereikte bijzondere effecten. *Het Nieuwsblad van het Zuiden*. 17 Mei 1954.

rechtshe Dagblad» за 13 жовтня 1954 року відзначає «православний» характер звучання хору: «Ансамбль демонстрував досконалість, що проявлялася в тих тонких нюансах звукових ефектів, які повністю належать до православного жанру: просторовий ехо-ефект, з замираючими *pianissimi* і тріумфальними трубними ударами *forti*, вибухові сопранові тенори і глибокі бурдонні баси». А Рутгер Схоте (Rutger Schoute), голландський композитор і музичний критик, писав у рецензії, що «мусили бути особливі обставини, щоб сорок співаків зосередилися виключно на хоровій культурі, яка не є їхньою ані щодо часу, ані щодо місця, ані щодо змісту»<sup>175</sup>.

Не бракувало і критики: рецензенти проводили аналогії з хором «Донських козаків» Жарова, закидали перевагу в репертуарі *Liedertafel*, зацікавлення якими в Європі давно минуло, відсутність автентичних візантійських церковних співів, критикували домінування «Fortesingen», «декоративний козацький стиль», перевантажений динамічними відтінками портаменто і сфорцандо, які переривають плин мелодичної лінії тощо, хоча визнавали чудовий природний голосовий матеріал та «неймовірне» однорідне звучання хорового ансамблю з великою динамічною шкалою<sup>176</sup>. Голландський музичний критик Ваутер Пап (Paap), редактор музичного журналу «Mens en melodie», свою рецензію на виступ хору 15 жовтня 1954 року назвав «Візантійський хор перейшов на слов'янський стиль», у якій, зокрема, відзначав, що Антоновичу вдалося розвинути у співаків тембральну барву, яка зовсім відрізняється від нідерландських співочих традицій:

Такий же чистий, металоподобний звук, таке ж проникливе церковне звучання, що шукає свою силу у дзвінкому форте, у раптовому наростанні, у поступовому зменшенні потужності, у різноманітних вишуканих динамічних ефектах, які у церковному співі Нідерландів були б дуже недоречними (виділення моє – У. Г.) [...] Виконавці впоралися не лише з мовними труднощами, а й з типовою слов'янською чуттєвістю, що виражається у вибухах радості та нахилом до смутку. Співаки з Утрехту щиро переживали ці емоції,

<sup>175</sup> Schoute Rutger. Concert Jacobi-kerk. Utrechts Byzantijns Koor laat rijke klanken horen. *Nieuwe Utrechtshe Dagblad*. 30 грудня 1954. Треба зазначити, що ця особливість хору дала підстави Є. Лазаревич обґрунтовано розглянути діяльність *Візантійського хору* в межах напрямку історично інформованого виконавства у дисертації.

<sup>176</sup> Див.: *Ukrainisches Chorkonzert. Basler Volksblatt*. 27 November 1956. № 277.

без цього їх спів здавався б штучним і завченим. Керівник хору повинен був інтенсивно працювати з кожним учасником, адже він надав цим голосам якостей, яких вони не мали від природи (виділення моє – У. Г.). Басам він надав глибокого фону, баритони набули благородства, яке рідко зустрічається у чоловічих хорах, звучання тенорів оздобив проникливо-ліричним звуковим образом. Крім того він виростив кількох солістів, спів яких дуже відрізняється від того, як вони співали раніше [...] Всі пісні виконувалися по пам'яті, а дисципліна хору мала вражаючий ефект<sup>177</sup>.

Дивуючись з результатів, досягнутих хором, Пап все ж вважає слов'янський стиль екзотичним і неприродним для нідерландського співака, «публіка реагувала гучними аплодисментами, кілька разів просила твори на біс, проте поціновувачі нідерландської хорової культури реагували більш стримано». В іншій рецензії Пап, який належав до «вищих голландських сфер», пише: «Коли хор відспівав першу точку програми “Буди ім'я Господнє” – Бортнянського, слухач почувався менш чи більш заскоченим, бо цей хор не мав нічого зовсім із характеру голлянського хору (виділення моє – У. Г.)»<sup>178</sup>.

З голландської преси виразно видно, наскільки тотожними були для голландців українська та російська культура: довший час хористів називали «російськими співаками», «нідерландським чоловічим хором з російським репертуаром», дивувалися, як голландцям зуміли прищепити «російський хоровий спів» тощо і подолати цей ментальний стереотип було дуже непросто. Так, один з рецензентів газети «*Trouw*», захоплюючись виконанням Єктенії київського напіву, у якій промовляло «серце східної церкви», пише: «Утрехтський хор звучить так як, мабуть, співали колись у самій Росії»<sup>179</sup>.

Українська еміграційна преса захоплено вітала успіхи хору, висвітлюючи його концерти і підкреслюючи його культурну пропагандистську місію. Паризька газета «Українське слово» помістила велику статтю під назвою «Прапороносці й полонені» про хор і хористів, де, зокрема, писала:

<sup>177</sup> Paap W. Byzantijns Koor omgeschakeld naar Slavische trant. *Utrechts Katholiek Dagblad*. 15 Okt. 1954. P. 1.

<sup>178</sup> Чужинці співають українські пісні. *Гомін України*. 29 листопада 1954 року.

<sup>179</sup> Extase en devotie in de zang van het Byzantijns Koor. *Trouw*. 30 Nov. 1954 року. С. 1.

Кілька дотепів диригента, кілька запитів, якісь відповіді незрозумілою нам мовою і з 40 дужих гортанок несеться старовинною нашою церковною мовою – «Отче наш»... Немов блискавка вдаряє в цю глибоку пивницю ратуші (приміщення, де відбувалися репетиції хору – У. Г.) над водою і розвалює всю кам'яну будову [...] таки ніяк не можна повірити, що це голляндці, що це не слов'яни, що це не українці. [...] Для популяризації нашого імені в західному світі співаки хору д-ра Антоновича роблять неоціниму працю. Дай Боже, щоб ми, наше покоління, мали змогу їм віддячитися<sup>180</sup>.

В іншому номері рецензент зворушено писав: «Ми не можемо стриматись від висловлення щастя, яке ми відчули, коли після неповторної Марсельези, після маєстатичного голляндського гимну пролунало – “Ще не вмерла Україна” і вся добірна публіка з амбасадорами, баронами, професорами, міністрами й іншими достойниками стояли струнко, віддаючи честь гимнові нашої поневоленої Батьківщини, якої духа перемогою можемо назвати і цей концерт і саме існування цього єдиного в історії хору»<sup>181</sup>. Багатолітній продюсер хору, український співак і бандурист Володимир Луців (Великобританія) згадував, як 1975 року під час виступу хору в Нью-Йорку український письменник і журналіст Леонід Полтава назвав хор Звельчником України. А Павло Маценко ще 1956 року писав:

Ваша праця на полі хорового мистецтва мене дуже захоплює. Наш загал ніяк не може зрозуміти, що крім потреби співати з якого-будь боку, спів з хором є одним із найважливіших чинників самовідродження, самопоказу, отже й засобом найяскравішої пропаганди. Ніякий найбільший інструментальний твір не може виявити так ясно й чисто чуття людини, як ним проспівана пісня і пісня народу, на якій закарбувались впливи століть [...] Ви пісню напевно знаєте і маєте дар її чути, відтворити в своїй уяві і передати хористам і через них слухачам. Це великий дар Бога<sup>182</sup>.

Значні поступи, які робив хор, викликав і негативну реакцію: хтось звинувачував Антоновича у переманюванні кращих голосів з інших церков, хтось закидав йому «русифікацію» голосів,

<sup>180</sup> Жданович О. Прапорносці й полонені. *Українське слово*. Париж, 3 жовтня 1954. С. 5.

<sup>181</sup> Жданович О. Утрехтський хор у Парижі. *Українське слово*. 1 травня 1955. С. 6. (1, 6).

<sup>182</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 9 січня 1956 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

ще інші висловлювали побоювання, що метод постановки голосу Антоновича шкодить голосам і їх нищить. Антонович болісно переживав недовіру, і це відобразилося на сторінках його щоденника. Закид про «русифікацію» голосів Антонович спростував виконанням меси Жоскена Дебре «Mater Patris» на святкуваннях з нагоди 40-ліття висвячення проф. А. Смаерса наприкінці травня 1952 року. Це відзначила голландська преса: «Всупереч всім сподіванням було справді здорове і набожне виконання»<sup>183</sup>. Треба додати, що Антонович вечорами їздив у місто Маарсен, недалеко від Утрехта, на прохання диригента місцевого церковного хору давати співакам індивідуальні уроки співу. Вже після перших занять якість співу значно покращилася, і вишколений ним маарсенський хор так успішно відспівав на радіо складну поліфонічну месу нідерландського композитора Карла Лейтона, що отримав запрошення через місяць ще раз її виконати. «Цікаво, що на це скажуть ці знавці, що закидають мені “русифікацію голосів”. Хоч би чортові сини говорили про “українізацію” голосів, то менше вражало би й боліло»<sup>184</sup>, – з гіркою жартував Антонович.

Антонович дуже емоційно сприймав усі внутрішні проблеми хору: непорозуміння між окремими співаками, між окремими хористами і диригентом, репетиційної дисципліни, відповідальності щодо концертних поїздок, коли у день від'їзду не з'являється хтось (а то й не один) з кращих голосів без попередження, суперечки щодо напрямів розвитку хору – суто церковного чи концертного, дискусії щодо потреби хору в закордонних поїздках тощо. Додамо до цього ще непрості взаємини управи хору з диригентом та представниками Апостоляту, і стає зрозумілим запис в щоденнику на початку березня 1956 року: «Втома, безмежна немилосердна втома – оце все, що відчуваю в перших днях на сороковому році свого життя»<sup>185</sup>. Апостолят вважав, що слід обмежитися виконанням Літургій, Антонович на свій розсуд організовує концерти як в Голландії, так і за її межами, вважаючи це внутрішньою справою хору і його компетенції як диригента. Хор поділився на прихильників однієї та іншої сторони, що створювало певне напруження у стосунках з диригентом.

<sup>183</sup> Pn. W. Kerstconcert. *Het vrije Volk*. 30 Dec. 1954.

<sup>184</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 1 серпня 1956 року. С. 228.

<sup>185</sup> Там само. С. 205.

«От проклята вдача... не можу заснути. Не допомагають навіть насонні пілюльки, від яких я майже сп'янів, а заснути негоден. Це повторяється в більшій чи меншій мірі після кожної проби, після кожного виступу хору. Видно, що тим співом зрушуються підвалини душі, внутрішня рівновага захитується. Мов полум'яні язики спалахують думки. Одна другу доганяє, одна другу розбиває, поглинає»<sup>186</sup>. Через нервові перенапруження загострюються хронічні хвороби, «згоряють сили, нема спокою, не можу впорядкувати їх, думки крутяться, перекочуються без упину, без стриму, енергія йде на непотрібні хвилювання, уночі сон не бере», і як крик душі – «буде про хор, а то він задусить мене»<sup>187</sup>.

Багато уваги Антонович присвячує детальному описові, «препаруванні» своїх фізичних недомогань – у них зосереджуються всі його особисті, суб'єктивні емоції. Окрім за давніх, хронічних болячок, нажитих в роки війни, додалися нові: на початку 1954 року він захворів, за словами лікаря, на «голландську грипу голови», і це було, як потім виявилось, запалення мозкової оболонки – менінгіт. «Це, що я пережив, це щось страшне, несамолюбне, переходить всяку уяву... Біль голови, особливо ночами, посилювався й доповоджував мене до межі божевілля. Я починав боятися того болю, якимось несвідомо, по-звіриному боятися того болю»<sup>188</sup>. Ще місяць потому він відчуває наслідки хвороби – нервові виснаження, фізична втома, «гістерична» боязнь холоду. Дуже докучала погана «голландська» погода – наприкінці липня 1954 року Антонович записує:

Ну це вже таки жах, оця погода! Отак прямо дусить, давить, гнітить, напинає нерви, жили, мізок! Хочеться сонця, синього неба, свіжого повітря! Хоч на хвилину втікти від цієї проклятої, замряченої, хмарної півночі, мокрої, сірої, вогкої, безвиразної, монотонної, гнилої, гнітучої... А все-таки тутешні люди живуть собі спокійно, плекають цвіти, садять садки, будують уютні хатки... щасливі кожною чашкою кави, кожною годиною, посидженою мовчки у вигідному «штулі» біля комінка<sup>189</sup>.

Це був важкий рік для Антоновича у кожному сенсі. Надмір праці, непевність свого становища, погане фізичне самопочуття,

<sup>186</sup> Там само. Запис від 6 вересня 1955 року (2-га год. ночі). С. 179.

<sup>187</sup> Там само. Запис від 13 жовтня 1955 року. С. 182.

<sup>188</sup> Там само. Запис від 14 лютого 1954 року. С. 92.

<sup>189</sup> Там само. Запис від 25 липня 1954 року. С. 112.



емоційне пригнічення. 24 червня 1954 року: «До всіх злободенних турбот з хором, до розшукування матеріалів до української музики та приготуванням праці про Обрехта і Жоскена докучали фінансові справи. Апостолят часто запізнювався (часами й кілька тижнів) з виплатою моєї скромної зарплати, що утруднювало моє фізичне існування, а з університетської платні вистарчало хіба на папіроски»<sup>190</sup>. Мешкав Антонович у невеликій кімнатці з «перестарілими» меблями і металевим сітчастим ліжком, яке він всіма способами намагався пристосувати до зручного спання.

Пригнічує самотність і ностальгія – щемливі записи зустрічі Нового 1955 року вдома, біля радіо: «Тільки київська свята Софія мовчить і Львівський Юр мовчить, і українського слова не чути з жодної радіостанції. І душу стискає біль, клекотить обурення»<sup>191</sup>; Нового 1956 року: «Почався Новий рік. Здалека долітають могутні звуки дзвонів славетного утрехтського “дому” (катедри). На вулицях гамір, діти стріляють, пускають штучні вогні, проїжджають авта. Я сиджу біля радіоприймача, переключаю з хвили на хвилю, чи не знайду де української радіопередачі. Даремний труд!»<sup>192</sup>; Нового 1957 року: «Я відмовився зустрічати цей Новий рік з своїми знайомими. Хотів бути сам із своїми думками, із своїми спогадами, із своєю радістю і турботами, сам із своєю самотністю»<sup>193</sup>. Святий вечір 1955 року проводить на самоті: «Купив 7 свічок (нас було семеро вдома) і при їх світлі слухав українські колядки, що передавало лондонське радіо»<sup>194</sup>. Він емоційно описує свій стан, коли на репетиції *Візантійський хор* заспівав «Бог предвічний»:

Спомини, туга, мрії, досада, жаль, біль, все зірвалось вихром і покотилось гарячою хвилею емоцій... руки почали здригатись... В другій стрічці біль стиснув горлянку, уста почали тремтіти, гаряча хвиля піднімалась до мізку, до очей напливали сльози. Я намагався опануватися, але в душі клекотіло. Звуки рідної колядки здається ось-ось розірвуть усі запони, і я розплачусь як мала дитина. Але під могутні звуки третьої стрічки «Слава Богу, заспіваймо» я опанувався... зрівноважився. Закінчив співанку, подякував за пробу, гарний

<sup>190</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 24 червня 1954 року. С. 111.

<sup>191</sup> Там само. Запис від 31 грудня 1954 року. С. 141.

<sup>192</sup> Там само. Запис від 1 січня 1956 року. С. 197.

<sup>193</sup> Там само. Запис від 1 січня 1957 року. С. 249.

<sup>194</sup> Там само. Запис від 6 січня 1955 року. С. 142.

спів і почав скоро одягати плаща і йти додому, бо горлянка знову почала стискатися<sup>195</sup>.

Свою «гостру тугу за Україною і українською людиною» тримає в собі, бо переконаний, що його почувань нема з ким розділити, навіть доброзичливе оточення не зрозуміє і потрактує їх як його слабкість, його «дивацтво». А весь час – від ранку до вечора – займає праця: в університеті, з хором, над студіями давньої української музики. 21 березня 1956 року: «Я почувуюся погано [...] Відчуваю несамовите нервове напруження. Ціле тіло якось наелектризоване, аж шкіра тремтить. Останніми часами засипляю пізно й сплю погано. Курю дуже багато»<sup>196</sup>. А зовні це привабливий, привітний молодий чоловік із щирою усмішкою, яка захоплює численних шанувальниць хору не менше від його співу, у хорі його вважають за людину з м'яким характером, спокійну і схильну до компромісу. Вечорами він любить приходити на залізничну станцію, випити кави чи почитати газету, спостерігати за поїздами і мандрувати разом з ними подумки у сповнені багатством звуків і ритмів великі міста.

«Роздвоєність» Антоновича між музикологією і працею з хором дуже точно підмітив багатолітній приятель Мирослав Старицький, який з властивою йому прямоотою писав у листі до Антоновича:

Ти пробиваєш вікно в Європу укр[аїнській] хоровій творчості голландськими руками, але тільки хоровій творчості і культурі. Я знаю, що шлях науковця, а ще до того українського науковця без засобів, без матеріалів, без виrozumіння і взагалі розуміння ваги наукової праці дуже тяжкий, але ти його вибрав, вибрав добровільно, тож мусиш іти по ньому [...] Для тебе цей хор щось більше, я знаю, бо коли б не цей хор, можливо твоя наукова, твоя пропагандивно-піонерська [праця] в деяких ділянках не була б можливою. До того ж я дуже добре тебе розумію. Науковцем ти став, а диригентом, виконавцем ти вродився і на те нема ради. Щоб жити і існувати морально і матеріально, Тобі треба одне і друге. Продовжуй, Мирославе<sup>197</sup>.

А в іншому категорично: «На диригента хору університетів не треба. Я не перечу, що твоя праця з тим хором має велике пропагандивне значення, але хор поспіває, поплещуть “браво”, як колись

<sup>195</sup> Там само. С. 144.

<sup>196</sup> Там само. Запис від 21 березня 1956 року. С. 211.

<sup>197</sup> Скала-Старицький М. Лист до М. Антоновича від 7 грудня 1955 року, Париж // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Автограф (немає закінчення).

Кошицеві, і на тім стане, а те, що ти написав, розповів і залишив в науці, буде триваліше [...] Або ти науковець, музиколог, або диригент хору»<sup>198</sup>.

Поза тим в 50-х хор успішно гастролював, кількість концертів щороку зростала: якщо у 1954 році хор мав 36 виступів у Голландії і 7 – за її межами, то у 1957 – вже 41 виступ у Голландії і 20 закордонних концертів. Хронологію найважливіших виступів хору Антонович опублікував у своїх спогадах, тож обмежуся лише згадкою про деякі з них.

Один із перших знакових для хору концертів – 10 жовтня 1954 року, це був виступ у найбільшому концертному залі Утрехта Тіволі разом із відомою українською співачкою Євгенією Зарицькою. У 1955 році в конференц-центрі Дракенбург-Баарн перед диригентами і членами різних голландських хорів, зібраних у «Королівському нідерландському співочому об'єднанні», Антонович мав лекцію про українську музику, про її виконання та техніку співу, співав *Візантійський хор*. Там був присутній відомий голландський диригент і композитор Йос Франке, який для свого хору обробив декілька літургійних співів східного обряду, і він відзначив, що літургійний спів *Візантійського хору* не зовсім відповідає окцидентальним відчуттям літургійної музики і лише виконання народних пісень прояснило природу цього співу<sup>199</sup>.

«Коли хор в комплекті, то справді є з чим показатися. І барва тону й сила така, що не посоромишся. Голоси ростуть і розвиваються. Баритони й баси – то справді металеві постріли. Тенори до “ля” то тнуть як мечем», – стримано радів Антонович, але найбільшою сатисфакцією для нього було публічне визнання українського характеру церковного співу, народних пісень, навіть озвучення слова «український» викликало переконання у важливості тої місії, яку виконує його хор для України. Коли під час одного з концертів один з дуже впливових членів управи голландського Апостоляту З'єднання «за переконаннями “здецидований русофіл” у вступному слові сказав, що хор співає українські пісні, в цьому моменті це здавалося мені одним з найбільших моїх досягнень»<sup>200</sup>, – писав Ан-

<sup>198</sup> Скала-Старицький М. Лист до М. Антоновича від 5 березня 1955 року, Брюссель // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Автограф.

<sup>199</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 3 вересня 1955 року. С. 171.

<sup>200</sup> Там само. Запис від 21 квітня 1955 року. С. 158.

тонович. А українські «Вісті» після концерту хору у Льежі підкреслили: «Майстерний спосіб виконання пісень, гнучкість звучання, прекрасна динамічність, універсальність репертуару виявили, що хор з Утрехту є одним з найкращих хорових українських (виділення моє – У. Г.) ансамблів в Західній Європі»<sup>201</sup>!

У квітні 1955 поїздка у Францію – Лілль, Париж, Страсбург, у травні – в Бельгію, численні концерти в Голландії; 1956 року відбулася поїздка хору до Німеччини, Франції і Швейцарії (Страсбург, Базель, Мец), 1957 року хор виступав на сцені найбільшого концертного залу в Європі «Gürtzenich-zaal» в Кельні, на Світовій виставці ЕКСПО в Брюсселі. «Він (Антонович – У. Г.) з своїм голландським хором (виключно самі голландці) робить просто чудеса. Уяви собі сорок (і) кілька добрих (школених) голосів, всі у вишиваних сорочках і шараварах (тільки один українець між ними – Антонович – у фрак) і з виключно українським репертуаром, – писав З. Лисько. – Співають з таким почуттям, ніби розуміють кожне слово... “За тобою, Нечаянку, вс’я Україна запляч’є”... А з ними “пляч’є” вся аудиторія, особливо українська»<sup>202</sup>.

На Голландському музичному фестивалі, що проходив в Утрехті, *Візантійський хор* разом з голландським хором «Тонкунст» з успіхом виконував «Тріумф Афродіти» Карла Орфа. Газета «Українські вісті» написала про участь «візантійців» у спільному виконанні Дев’ятої симфонії Бетховена разом з хором «Тонкунст» і утрехтським симфонічним оркестром у травні 1957 року. Рецензент, цитуючи голландську газету «Het Vrije Volk», додає: «Участь Візантійського хору була аж надто помітна. Інколи ці грімкі тони, розвинені чоловічими голосами, змітали решту голосів з естради, про що, звичайно, доводиться шкодувати»<sup>203</sup>. Мимоходом скажемо тут, що ця «решта» були: повний симфонічний оркестр, видатні солісти, мішаний хор «Тонкунст», що нараховував близько 150 співаків! А деякі голландські рецензенти успішне виконання «європейського» твору пояснили тим, що голландські співаки не дали до кінця «зрусифікувати свої голоси» (!), а отже, «утрехтський елемент»

<sup>201</sup> Великий концерт в Льежі. *Вісті*. Бельгія, 15 вересня 1954. С. 2.

<sup>202</sup> Савицький-мол. Р. Творчість Зіновія Лиська. Нотографія – Дискографія – Бібліографія. С. 63.

<sup>203</sup> У роках творчої праці (про діяльність Утрехтського «Візантійського хору»). *Українські вісті*. 6 жовтня 1957 року. С. 2.

у хорі потрохи перемагає «елемент російський», за що висловлюється особлива похвала.

Великою сатисфакцією для Антоновича була рецензія на концерт хору в Мюнхені 28 вересня 1957 року відомого літературознавця, шевченкознавця Павла Зайцева, у якій він відзначив, що духовна частина концерту є різноманітною, соборною, і зокрема, писав:

Дальша програма вже цілком переконує нас у тому, що це не звичайний хор, а хор співаків, які пройшли довгу й добру школу, школу нашого співу – таку, яку давали своїм співакам і наш геніальний Кошиць і його великий учитель М. Лисенко [...] Хор співає наші пісні так, як можуть їх співати самі українці! Співає притаманним лише нам способом співучо-музичного «вислову» (виділення моє – У Г.). Це особливо виявляється в типово українських каденціях і фіоритурах сольових партій<sup>204</sup>.

П. Зайцев також відзначив, що у народній пісні «Від Києва до Лубен» диригент виявив великий мистецький такт і «при максимальній темпераментності в виконанні цієї “гуляй-душної” пісні маестро ніде не знизився хоч би до натяку на якийсь шарж, ніде не перейшов межі шляхетного артистизму». Ця похвала була особливо приємною ще й з того огляду, що пісню виконували в обробці Антоновича.

1958 рік знаменний аудієнцією в голландській королеви, яка погодилася прийняти в себе українську делегацію, в тому числі й *Візантійський хор*, а метою аудієнції було висловити вдячність королеві за її прихильну політику щодо українських біженців. 3 травня 1958 року *Візантійський хор* співав біля королівської палати в Сусдейку перед королевою Юліанною, принцесами Беатрікс і Марейке. Опісля було чаювання, вишиванки від української делегації і «Многая літа» для королеви.

Королева Юліанна, найбільш людяна людина, що її доводилося мені бачити, ввічлива і приємна та маестатична у своїй простоті, подала мені руку на прощання, ще раз висловивши своє признання для хору, і «Візантійський хор» поволі подався до виходу. Барвисті українські народні строї мерехтіли велично на зеленому тлі королівського городу. На вулиці поліція здержала вуличний рух, щоб забезпечити українській делегації прохід до автобуса<sup>205</sup>.

<sup>204</sup> Зайцев П. Капеля Мирослава Антоновича. *Українська літературна газета*. Листопад 1957 року. Ч. 11 (29). С. 10.

<sup>205</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 3 травня 1956 року. С. 291.

Спробуємо собі уявити, наскільки важливою була ця подія для бездержавних українців, які знайшли підтримку і прихисток у Голландії! А на другий день хор співав Літургію в Баарн, у присутності всієї королівської сім'ї, й о. митрат Я. Перрідон у розмові з Антоновичем спеціально відзначив прихильність королеви до української делегації, привітну та дружелюбну обстановку: «Майже інтимно і приязно, так немов би в гостях у добре знайомого сусіда». Великим було розчарування Антоновича, коли голландська преса дуже скупо висвітлила знаменну для українців подію, а один журнал, опублікувавши фото королеви з українцями в народних строях, назвав останніх угорськими біженцями.

25 травня 1958 року відбулася ще одна історична подія для українців – відзначення пам'яті Євгена Коновальця, похованого у Роттердамі на цвинтарі Кросвік, на могилі якого українці організували ювілейні урочистості. Вперше у такій імпрезі Антонович брав участь з хором Української духовної семінарії з Кулемборга у десятиліття від дня смерті Коновальця, на початку червня 1948 року, і виконував соло у «Плотію уснув»<sup>206</sup>. Відзначення двадцятиліття пам'яті Коновальця було особливим – вперше в урочистостях, на які з'їхалися українці з різних країн Європи і навіть з-за океану, взяли участь очільники трьох націоналістичних організацій: С. Бандера, А. Мельник і Д. Ребет. Це був добре організований імпазантний захід, десятки людей несли вінки з квітів, за ними йшли співаки хору в національних українських строях, далі Панахида і промо-ви: після представників католицької і православної церков слово взяв Степан Бандера. Вперше Антонович мав можливість зблизька побачити натхненника й організатора українського націоналістичного руху – Степана Бандеру, і був вражений його особистістю, що випромінювала «непересічну силу-енергію», та його палкою промовою<sup>207</sup>. Після закінчення Панахиди С. Бандера підійшов до Антоновича, висловив своє захоплення співом і розпитував про хор – про успіхи, виступи та ін. «І що для мене найбільш цінне і приємне, а з чим я дуже рідко зустрічаюся: він повністю свідомий того, що голляндці занесуть українську пісню, а з нею вістку про Україну

<sup>206</sup> У Десятиріччя Смерті Славної Памяті Євгена Коновальця. *Новий шлях*. 9 червня 1948. Ч. 46. С. 8.

<sup>207</sup> Див.: Cornelissen I. Een tijdbom op de Coolsingel. *Vrij Nederland*. 25 Juni 1994. P. 43.

туди, куди для українців, для українського хору шлях замкнутий перегородами політичних кон'юктур і промосковською орієнтацією великої частини західного світу»<sup>208</sup>.

Голландські співаки намагалися бути поза політикою. Вони були переконані, що хор перебуває у чорному списку по іншу сторону «залізної завіси», бо виступав на політичній маніфестації у травні 1958 року, і багато членів хору були тим збентежені. Тому хористи не обговорювали політичні питання, а підкреслювали, що воліють співати українські пісні, у яких відображені всі відтінки життя українців, і «відкривається світ, повний меланхолії і таємничості, коли “Візантійський хор” виконує це багатство мелодій»<sup>209</sup>. Зрештою, якщо концерт хору у двох відділах на Світовій виставці в Брюсселі 21 вересня 1958 року (і не тільки) закінчувався урочистим «Боже великий, єдиний» М. Лисенка, чи не було це політикою, нехай у мистецькому вияві? Чи звуки забороненого в Україні українського гимну «Ще не вмерла», який хор виконував разом із голландським гимном у найбільших концертних залах Європи й Америки? Голова Об'єднання українців у Голландії Омелян Кушпета свій відгук на концерт хору так і назвав: «Пісня промовує шлях політиці», у якому, зокрема, пише: «Д-р Мирослав Антонович [...], мабуть, є єдиним музикологом, який в засаді не втручається до активної політики, а робить культурну пропаганду, що у висліді дає найкращі політичні ефекти»<sup>210</sup>.

Наприкінці 1958 року у святковому випуску журналу «Katholieke Illustratie» з'явилася велика стаття про хор – із кольоровими фотографіями, спеціально зробленими для цього випуску, під назвою «Нідерландські козаки»<sup>211</sup>, а в радіопередачі 11 грудня 1958 року *Візантійський хор* був названий серед чотирьох найвидатніших хорів Голландії.

1959 рік. Подорож у Бельгію та Італію – *Візантійський хор* співає Службу Божу в церкві св. Петра в Римі і великий концерт у залі римського Капітолію, після чого має честь бути присутнім на при-

<sup>208</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 29 травня 1958 року. С. 293–294.

<sup>209</sup> K. v. d. Zwier. Oekraïners uit Utrecht al zingend door Europa. *Het Vrije Volk*. 18 Juni 1964. P. 8.

<sup>210</sup> Кушпета О. Пісня промовує шлях політиці. *Шлях перемоги*. 18 березня 1956 року. С. 3–4.

<sup>211</sup> Kalkhoven R. Nederlandse Kozakken. Het Utrechts Byzantijns Koor vertolkt de stem van de Oekraïne. *Katholieke Illustratie*. № 52. 27 Dec. 1958. P. 40–42.



ватній аудієнції у Папи Івана XXIII. На цьому концерті вперше виконали «Воскресні Тропарі» З. Лиска, написані спеціально для цього хору, які займають постійне місце в репертуарі<sup>212</sup>. Концерт розпочався виконанням італійського, голландського та українського – «Ще не вмерла Україна» – гимнів у величному залі Капітолію! «Публика була дуже особлива: кардинали, єпископи, дипломати різних країн і маленька горстка українців-вибранців, а все в святкових строях: церковні достойники в пурпурових шатах, а дипломати в чорному. Сливе всі, здавалося, прийшли на концерт з обов'язку і вижидали радше кінця, чим початку імпрези», однак до кінця концерту стримані оплески перейшли в овації і під «Коломийки» А. Гнатишина «усі в залі забули повністю про свої достоїнства і високі уряди і мало що не підтанцювали під рвучкі ритми української пісні»<sup>213</sup>. «Тріумфом української пісні на Капітолію» назвав цей концерт Антонович.

Він згадує цікавий факт: у той час хористи з великою нехиттю розучували три давні голландські пісні в обробці сучасних композиторів: Бадінґса (Henk Badings) і Стратегіра (Herman Strategier) для запису на магнітофонну стрічку. І хоч як були потомлені кількогодінним записом, для «відпруження і розради» заспівали кілька українських пісень, «і диво! вся втома і весь поспіх десь зник, обличчя співаків прояснилося і співаки заспівали “Христос воскрес!”»<sup>214</sup>.

У 1960 році – Літургія на багатотисячному Євхаристійному конгресі в Мюнхені, у квітні 1961 – Воскресна Утреня та Літургія в Лондоні у Вестмінстерському соборі й відзначення 10-ліття хору в Утрехтському концертному залі «Тіволі». Поміж тим – записи на голландському і французькому радіо, концерти в Німеччині, різних локаціях Утрехта й місцевостях Голландії, часто на межі можливостей: «Хор переживає якусь кризу. З одної сторони перевтома й перенасичення різними враженнями в час поїздок хору й виступів (більшість співаків – це молоді люди з молодими дружинами й дітьми, які в час поїздок хору остаються вдома), з другої сторони в хорі внаслідок індивідуальних занять натворилось багато солістів, а з тим

<sup>212</sup> Антонович залишив детальні спогади про цю поїздку, розділ, названий 1959: *перша поїздка Візантійського хору з Утрехту до Риму* в: М. Антонович. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 2. С. 472–488.

<sup>213</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 14 жовтня 1959 року. С. 213.

<sup>214</sup> Там само. Запис від 24 квітня 1959 року. С. 308.

зависти, інтриг і т. п.»<sup>215</sup>. У підсумку 10-літнього існування хору – понад 400 виступів у різних європейських країнах і велика кількість матеріалів про діяльність хору: рецензій, програмок, фотографій, плакатів, – які ретельно збирає Антонович для майбутнього літопису.

1964 рік – виступ на святкуванні Шевченківських днів у Парижі, 1969 – зустріч із Патріархом Йосифом Сліпим: під час відвідин Патріархом Німеччини хор співав 20 і 21 вересня 1969 року Службу Божу в Ганновері й Гільдесгаймі та дав на честь гостя окремих концерт. Ще одна зустріч із Патріархом Йосифом Сліпим відбудеться в листопаді 1976 року, коли він відвідає Голландію: велична Служба Божа за участі Патріарха в кафедральному соборі Утрехта зібрала українських вірних з Голландії, Бельгії та Франції. Після Служби у проповіді Патріарх Йосиф привітав *Візантійський хор* з 25-літнім ювілеєм, відзначивши його особливі успіхи, а потім відбулася урочиста вечора в присутності української громади й *Візантійського хору*. Квіти Патріархові у знак вдячності подарувала 13-літня донька диригента Мирослава Антонович.

1971 року з нагоди 20-ліття хор дав великий концерт в «Тіволі» (Утрехт) разом із симфонічним оркестром, виконавши фрагменти з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, симфонічну поему «Каменярі» С. Людкевича і «Пролог» до «Мойсея» І. Франка самого М. Антоновича. У пресі були дуже схвальні рецензії, зокрема позитивно оцінений твір Антоновича. Журнал «*Televizier*» за 19 грудня 1970 року помістив розлогу статтю зі світлинами про хор, у якій, зокрема, зауважує: «Тоді, коли в римо-католицькій церкві Літургія знаходиться в стані експерименту і виглядає, що це не сприяє відвідинам церкви, «Візантійський хор з Утрехту» переживає небувалий розквіт [...] Можна припустити, що візантійський обряд, маєстатичною прикрасою якого є хор, дає багатьом католикам те, чого їм бракує у їх новій народомовній літургії». По всій Європі хор Антоновича наповнював католицькі церкви такою глибокою набожністю, що «багато «латинників» навернулося до візантинізму й приходять шукати у церковнослов'янській Літургії того, чого не можуть знайти у себе [...] Хто хоче дім Божий ще раз наповнити по вінця, той мусить запросити Візантійський хор разом з священником і дияконом»<sup>216</sup>.

<sup>215</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 12 червня 1960 року. С. 326.

<sup>216</sup> Huyskens P. De Byzantijnse geweldenaar Dr. Miroslaus Antonowycz. *TeleVizier*. № 51. Dec. 1970. P. 10–11. (Переклад М. Антоновича).

1975 року – перша подорож до США і Канади. Українська і канадська преса захоплена: «Сказати правду не хор, а дивовижа, бо ж одне із чудес світу»<sup>217</sup>. Голландці хотіли побачити українські церкви, побувати в українських школах, музеях і бібліотеках, в українських домах, щоб якомога більше пізнати народ, чю культуру вони репрезентують у світі. Концерти були спільно з Володимиром Луцівим, який заопікувався хором і відіграв важливу роль в організації цього турне, згодом він стане відданим менеджером *Візантійського хору* у його багатолітній гастрольній діяльності. «Тисячі українців Філядельфії і Нью-Йорку ентузіастично вітали “Голляндських козаків” з Візантійського хору, їх диригента д-ра М. Антоновича та соліста-бандуриста В. Луцева на концертах минулої суботи і неділі», «Тріумф української пісні», «Голляндський хор – звеличник України» – такі заголовки прикрашали перші шпальти українських видань «Свобода», «Наша мета», «Вільне слово», «Гомін України», «Українська думка» та ін. Особливо розлогі матеріали про успіхи хору, з великою кількістю світлин друкував журнал «Екран», редактором якого був брат диригента Адам Антонович. 1976 року 25-літній ювілей хору відзначено випуском брошури, присвяченої діяльності хору, у якій зазначено, що на початку його діяльності поняття «український» і «російський» для голландців були тотожними, в західній літературі, зокрема в енциклопедіях, українська культура, український народ не були представлені, як і українська музика. Завдяки артикулам про українську музику Антоновича, які з’явилися у «Encyclopedie van de Muziek», «Algemene Muziek Encyclopedie», «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», а також ряду статей про окремі міста, явища та персоналії («Київ», «Східноєвропейська церковна музика», «Бандура», «Дума», «Д. Бортнянський», «М. Березовський», «М. Лисенко», «В. Барвінський», «Ф. Колесса», «М. Колесса», «Н. Нижанківський», «О. Нижанківський», «Р. Придаткевич», «Л. Ревуцький», «Р. Сімович», «К. Стеценко», «В. Косенко», «О. Кошиць», «С. Людкевич», «М. Антонович», «З. Лисько», «П. Маценко», «П. Козицький», «Б. Лятошинський», «А. Кос-Анатольський» та ін.), монографії «The Chants from Ukrainian Heirmologia» (1974) західний світ розширював межі своїх уявлень про Україну та її музику. За час свого існування *Візантійський хор* відспівав 869 Літургій і концертів у Голландії та 173 поза її межами.

<sup>217</sup> Полтава Л. Голляндський хор – звеличник України. *Свобода*. 24 січня 1975.

Того ж року Антонович брав участь у Семінарі українських диригентів у Канаді.

Із неменшим успіхом відбулося у 1980 році і друге концертне турне до США і Канади, яке охопило 16 міст, а хор виступав «у найвищих державних інституціях північноамериканського континенту»<sup>218</sup>. 1981 року гастрольна поїздка до Англії – Лондон, Манчестер, Ноттінгем, Бредфорд; 1983 року хор відбув 31 виступ, з них 13 Літургій, 14 концертів української пісні в Голландії, два виступи в Німеччині і два – на голландському радіо.

1984 рік: серед численних поїздок вирізняється виступ хору в м. Ехтернах (Люксембург) на Інтернаціональному музичному фестивалі: «У солідній книзі-програмі фестивалю (122 стор.) подано в трьох мовах – французькій, німецькій, англійській – інформацію про наш хор, зачислюючи його до найліпших хорів Європи. Публика була інтернаціональна, люксембурці, німці, голландці, французи, а оплескували українські пісні так, як українці. Довелося дати три наддатки!»<sup>219</sup>, – стримано радів Антонович. 1986 року хор відспівав чотири Архиерейські Літургії з владикою Михайлом Гринчишиним: дві в Голландії, а також у Бельгії та Франції; потім поїздка до Англії, де «візантійці» виступали з хором «Гомін» та балетом «Орлик» у Манчестері та Лондоні; відбулось дві Літургії в Німеччині та запис нової грамплатівки. «Ви своїми поїздками промощуєте дорогу до пізнання взагалі “існування” українців та їх культури і з тим співу. Ваша робота чудова і тим безцінна!»<sup>220</sup>, – писав захоплений Маценко, який майже у кожному своєму листі підкреслював значимість концертної діяльності хору в чужинському середовищі.

1987 рік – відзначення 35-літнього ювілею хору великими концертами у Бельгії (Генк) та Голландії (Утрехт): «Зацікавлення цим ювілейним концертом “Візантійського хору” було таке велике, що три тижні перед імпрезою всі квитки на 1658 місць були випродані»<sup>221</sup>.

<sup>218</sup> Цепенда К. Великий успіх Візантійського хору. *Українська думка*. 15 січня 1981 року. С. 7.

<sup>219</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 15 червня 1984 року, Де Меєрн // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>220</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 3 березня 1986 року, Вінніпег // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>221</sup> Ювілейні концерти Візантійського хору. *Українська думка*. 14 травня 1987 року.

1988 року відбувся ряд виступів хору під час ювілейних святкувань 1000-ліття Хрещення Руси-України: 2–3 квітня – Архидієцька Літургія і Воскресна Утрєня з нагоди 1000-ліття Хрещення за участі українських владик з Європи і Канади, єпископів з Франції та Німеччини в містечку Мурі (Швейцарія), яку транслювало телебачення кількох європейських країн; 29 травня – спільний концерт з українськими хорами Великобританії, Америки й Канади в Лондоні, у престижному залі «Royal Albert Hall»; 10 липня – в базиліці св. Петра в Римі хор співав Понтифікальну Службу Божу візантійського обряду, яку вперше в історії Римо-католицької Церкви відправив Папа Іван-Павло II. Співали об'єднані хори під орудою кількох диригентів, в тому числі й М. Антоновича, а на площі св. Петра Службу Божу слухало 30 тисяч паломників різних національностей. Закінчилися римські святкування 11 липня 1988 року Архидієцькою Літургією за участі *Візантійського хору* і величним концертом хорів з Польщі, Канади, Великобританії та «нідерландських козаків»<sup>222</sup>.

У 1990 році хор вперше відвідав Україну, а через рік, відзначивши своє 40-ліття, попрощався зі своїм диригентом: М. Антонович передав керування хором наступникові – голландцеві Григорію Саролеа. 2 лютого в Утрехті відбувся великий концерт, на якому Антонович у присутності численних іменитих гостей і голландської публіки востаннє диригував *Візантійським хором*. За його «інспіруючу діяльність в хорі та амбасадорську роль у користь Утрехту»<sup>223</sup> мер міста вручив срібний хрест міста Утрехта. Нагадаю, що в 1976 році Антонович удостоївся високої відзнаки – за особливі заслуги перед державою він отримав золоту медаль і офіцерський титул ордену Оранс-Нассау від королеви Голландії.

Цінним джерелом, у якому можемо віднайти важливу інформацію про те, що слугувало формуванню звукового образу хору, про витоки його естетичного наповнення і форми акцептування традиції хорового співу, є епістолярій Мирослава Антоновича. У ньому, немов дорогоцінні вкраплення, знаходимо міркування,

<sup>222</sup> Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. С. 221–222. Масштабні святкування 1000-ліття Хрещення Руси-України, які заініціювала українська еміграція, вичерпно висвітлила у своїй монографії Г. Карась.

<sup>223</sup> Кушпета О. Хор Мирослава Антоновича відзначає сорокаріччя. *Шлях перемоги*. 17 лютого 1991. С. 5.

окремі спостереження, згадки і запитання, які дають нам можливість зрозуміти, як формувалися його виконавські орієнтири, що слугувало зразком для розбудови власного диригентського стилю та формувало неповторне звукове поле його хору. Ідеться про яскравий «епістолярний дует» Антоновича й Павла Маценка, який хронологічно охоплює приблизно півтора року – від 18 листопада 1953 по 8 березня 1955 року. Саме в цей період – протягом 1953 року – Антонович перебував на стипендії у Гарвардському університеті. Вільний від службових обов'язків, від праці з хором, увесь свій час Антонович проводить у бібліотеці, яка була і є найбільшою університетською бібліотекою не лише Америки, а й світу. Саме в цей час з'являються листи, у яких широко дискутуються проблеми диригентської праці, її завдань, здобутків і проблем. Це не лише спогади про особистості Котка і Кошиця, їхні методи праці з хором, особливості їхньої композиторської творчості. Це широка панорама передвоєнного музично-громадського життя в Галичині й в 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 реальності, відчуття співучасті»: «Навколо листів – аура автентичності»<sup>224</sup>.

Листи часто сповнені гострої критики, не все об'єктивної, часом крізь них проглядає деяка упередженість щодо окремих осіб (це стосується насамперед Маценка, безкомпромісного у своїх судженнях, особливо якщо мова йшла про осіб, критично налаштованих супроти його великого кумира – Олександра 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»<sup>225</sup>. Дуже тонко підмітив жанр і значення тих листів Павло Маценко, який писав Антоновичеві:

Ці листи вимагали б скорше не відповіді, а оповідання про певні речі, покликаючись на певні події та особисті спостереження. Бо

<sup>224</sup> Коцюбинська М. Листи і люди: Роздуми про епістолярну творчість. С. 30.

<sup>225</sup> Там само. С. 117.

рахую, що кожен наш лист – це своєрідна стаття до журналу (ми ж такого не маємо!). Не ставлю ні себе (особливо), ані Вас в «тінь перебільшування», 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<sup>226</sup>.

Окреме місце у цьому листуванні займають спогади, міркування, окремі спостереження, які, на наш погляд, допоможуть зрозуміти джерела формування виконавського стилю Антоновича-диригента і його *Візантійського хору*. Передовсім присвячено багато уваги «проблемі диригентів», яка була близькою обом – і Маценкові, і Антоновичу насамперед як диригентам-практикам. Маценко, особисто знайомий із Кошицем, протягом усього свого життя був пристрасним його апологетом. Антонович, цілком погоджуючись, що «Кошиць – безспірна величина у багатьох відношеннях і ледве чи можна із ким рівняти чи бодай “прирівнювати” кого іншого із наших діригентів»<sup>227</sup>, 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»<sup>228</sup>. Антонович вважав великою заслугою 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 народну пісню і народне багатоголосся. Тут хочеться згадати, як болісно пережив Антонович закид голландського рецензента у газеті «De Tijds», що репертуар його хору – це Liedertafel,

<sup>226</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 28 грудня 1953 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>227</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 18 листопада 1953 року, Кембрідж // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Автограф.

<sup>228</sup> Там само.



який Захід намагається вичистити із своїх хорів; «а все-таки це фахова і в основному правдива картина, може саме тому так дуже “ссе під ложечкою”, – писав Антонович, прослухавши радіопередачу із записом концерту (в жовтні 1954 року хор виступав разом з Є. Зарицькою), – виконувані в цій передачі пісні – це справжній, чистокровний “Лідертафель”... Це все вдарило по мені так, що я схопивши голову в руки, бігав довкола стола, червоний не то з досади, не то з сорому»<sup>229</sup>. У своєму щоденнику він записує: «Історія повторяється: найдешевші під музичним оглядом пісні мають найбільший успіх... “Сонце низенько” і “Куріпочка” Котка, “Коломийки” Гнатишина й “Засяло сонце” Недільського – це козири, які беруть публіку, здобувають козири хорів... Важка дилема головно, коли не маєш відповідних пісень»<sup>230</sup>.

Схильність Котка до звукових ефектів наштовхнула Антоновича на цікаву паралель між Котком 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 (виділення моє – У. Г.) не раз за рахунок зпрощування а то й нищення первісної глибини твору»<sup>231</sup>. При тому Антонович неодноразово підкреслює, що «він (Котко – У. Г.) перейшов у останні роки глибоку метаморфозу у напрямі поглиблення муз[ичної] культури»<sup>232</sup> 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»<sup>233</sup>. Надзвичайна популярність хору Котка й ефектність його виступів породили явище, яке Антонович влучно окреслює словом «Котківщина» – «тип плиткої шаблонної обчисленої на зовнішні ефекти інтерпретації пісень та сліпе наслідування його рухів не одним із галичан»<sup>234</sup>. У тому, як складно зберегти міру в засто-

<sup>229</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 9 листопада 1954 року. С. 135.

<sup>230</sup> Там само. Запис від 2 травня 1954 року. С. 102

<sup>231</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 18 листопада 1953 року, Кембрідж // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Автограф.

<sup>232</sup> Там само.

<sup>233</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 26 листопада 1953 року, Кембрідж // *Там само*. Арк. 1. Автограф.

<sup>234</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 24 лист[опада] 1953 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

суванні виконавських ефектів, 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 Tijde» запитував, «чи елемент сенсації не витискає глибше музичне зворушення»<sup>235</sup>, а в рецензента «Utrechtse Catholiek Dakblad» виникла асоціація з хором Жарова: «Немов би 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»<sup>236</sup>.

«Прибили Дон-козачество й хоч ти згинь! – пригнічений, писав Антонович до Маценка. – Почитавши це, Ви певно зачервонілися за мене з розчарування й сорому... та важніше ту що інше, а саме, що я при виконанні цих пісень усе буду згадувати Ваш вислів і заваження про Жарова»<sup>237</sup>.

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.)»<sup>238</sup>. 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 свої, доволі критичні судження. Він вважав його талановитим диригентом, «самородком, але, як і Калішевський, без потрібної і доброї освіти», однак не міг вибачити Коткові його схильність 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 альт, за що особливо той твір (за хід в альт)

<sup>235</sup> Чужинці співають українські пісні.

<sup>236</sup> Там само.

<sup>237</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 30 жовтня 1954 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

<sup>238</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 24 лист[опад] 1953 року, Вінніпег // *Там само*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

розхвалював проф. З. Неєдли». Все ж об'єктивність взяла гору, і Маценко визнає найголовніше:

Його стихійне відчуття вокалу, фарби й запаху народної пісні (виділення моє – *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<sup>239</sup>.

Паралелі з Котком виникають у Антоновича й після концерту капели бандуристів Китастого-Божики, 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 під час Другої світової війни). Цікаво знати, чи Ви взагалі його бачили?»<sup>240</sup>.

Виразно видно, що особистість талановитого диригента мала для Антоновича особливе значення, незважаючи на певні критичні закиди до його виконавської манери. Він захоплювався неординарною зовнішністю Котка та його рішучим, принциповим характером: «Стрункий, високий із класичними тонкими рисами обличчя, а “понимаєтели” – не боявся сказати про декого із галицьких композиторів, що вони не вміють писати для хору – і не розуміють української народної пісні»<sup>241</sup>, його манерою диригування, яку 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»<sup>242</sup>, навіть зовнішній вигляд свого хору Антонович «копіює» із козацьких строїв хору Котка. Деякий час він навіть практикував закінчення пісні «по-Котківськи», коли під час оплесків диригент заходив за хор, щоб спокійно подати наступний тон. Вплив Котка на виконавський стиль хору відзначали рецензенти: «“Лірники” в опрацюванні Демущього і Котка, це пісня, де недвозначно можна ствердити, що диригент зорується на

<sup>239</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 24 лист[опада] 1953 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>240</sup> Антонович М. Лист до Павла Маценка від 25 листопада 1953 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 2. Автограф.

<sup>241</sup> Там само.

<sup>242</sup> Там само.

способі інтерпретації феноменального Дмитра Котка. (Зрештою, це була найкраща інтерпретація і найефективніший стиль хорового співу, який нам у виведенні української пісні довелось коли-небудь почути)»<sup>243</sup>. Важлива риса диригентського стилю Котка, яку переймає Антонович – це те, що на концертах диригент строго дотримувався художньої інтерпретації творів, темпів, агогіки, динамічних ефектів, відпрацьованих під час репетицій<sup>244</sup>. Як і Котко, Антонович досконало знав можливості кожного співака, його тембр і діапазон, бо надавав великої ваги індивідуальній праці зі співаками за своєю методикою. Він перепрошував Маценка за те, що замучує його «своїм» Котком, однак все ж 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»<sup>245</sup>.

Усе ж найважливішим орієнтиром для Антоновича було глибинне відчуття Котком української пісні, власне її українськості, духу, «запаху» і барви у хоровому звучанні. Впроваджене у власну практику, це відчуття стає визначальним для Антоновича в його диригентській праці. Ще одна, надзвичайно важлива складова його виконавської естетики теж пов'язана з Котком. У 1994 році були опубліковані спогади Антоновича про Котка, у яких він пише: «Чи не найважливішим було те, що Дм. Котко вивчав з хором Малої Духовної семінарії у Львові літургічні співи, що нав'язували до київських традицій. Маєстатичні, 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»<sup>246</sup>. Що робило ці співи такими «неймовірно рідними» для Антоновича? Можливо, «сконцентрована і опанована енергія»<sup>247</sup>

<sup>243</sup> Терен-Юськів Т. «Листопадове свято і «Візантійський хор» у Нью Йорку. *Свобода*. 13 грудня 1980. С. 2, 8.

<sup>244</sup> Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента. Івано-Франківськ, 2015. С. 89.

<sup>245</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 25 листопада 1953 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 2 зв. Автограф.

<sup>246</sup> Антонович М. Дмитро Котко в Малій Духовній семінарії у Львові. *Дмитро Котко та його хори*. С. 64–65.

<sup>247</sup> Там само. С. 66.

звуку, його повнота і тембральна барва, такі органічні для української ментальності, втілені у богослужбовому співочому стилі Києво-Печерської лаври, який Маценко назве «мистецьким чудом», якого не було ніде в світі.

Коли у візантійській Літургії надходить мент Символу Віри, передає М. Антонович диригування одному із співаків, сам стає збоку, звертаючи обличчя до Престолу. І в церкві розливається могутній чоловічий голос, слов'янський баритон, наладований чуттям, що прикрашує глибоко-людську Службу Божу за правилами Святого Івана Златоустого. У своє «Вірую» М. Антонович вкладає більше, як тільки свій маєстатичний голос, який підноситься понад повний сили супровід Хору. У спів він вкладає своє серце й свою тугу. Серце глибоко віруючої людини й тугу співака, що згадує про церкву в Україні, де він колись, як молодий соліст, визнавав своє Вірую перед тоді ще переслідуваними християнами<sup>248</sup>.

Саме Маценко наприкінці жовтня 1956 року вислав Антоновичу киево-печерські пісенспіви «На ріках вавилонських» та «Блажен муж» і 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 Успіння Божої Матері. Не можу й тепер спокійно згадати їх спів, їх надзвичайне відчуття української стихії (бо – вони й були відбиткою її) – (виділення моє – У. Г.), «мурашки бігають по спині»... Склад хору: I-й і 2-й тенор, альт /хлопчики-канонархи із дзвінками голосами/ та бас, що поділюється при потребі на два. Отже, це є природня гармонізація нашого народу<sup>249</sup>.

З листів видно, що для Антоновича думки Маценка були дуже цінними, він їх сприймав не раз критично, сперечаючись, але в той же час довіряв його професійному досвіду і глибоким практичним знанням. Виконавські вказівки Маценка щодо способу виконання «києво-печерських» «речитативів», про які запитував Антонович, розлогі і знову ж акцентують їх особливість: «Вона (вимова рецитації – У. Г.) своєрідна й глибоко українська та обвія-

<sup>248</sup> Ювілейні концерти «Візантійського Хору». *Шлях перемоги*. Мюнхен, 1986. 10 травня (№ 19/1726). С. 5.

<sup>249</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича, 26 жовтня 1954 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

на прадавніми традиціями»<sup>250</sup>. 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 київо-печерський «речитатив». Чи наголошувалося рівномірно кожний склад слова /кожду 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 наголошування 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<sup>251</sup>.

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

«Яка це краса, яка глибина, – пише Антонович Маценкові, розпочавши розучувати з хором “На ріках вавилонських”. – Справді треба мати душу раба глухого і нікчемного, щоби відрікатися цього й міняти за чуже “дрантя”»<sup>252</sup>. У нього не було співаків-альтів, і він планував партію альту замінити баритоном: «Пропаде стільки краси, зблідне-полинявіє стільки звукової барви, але що вдіяти?»<sup>253</sup>. 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 інколи високий тон та його не потрібно мати в повному тоні сили), ніколи не висуваючись і не домінуючи над іншими

<sup>250</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича, 4 листопада 1954 року, Вінніпег // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>251</sup> Антонович М. Лист до Маценка від 15 грудня 1954 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>252</sup> Антонович М. Лист до Маценка від 13 січня 1955 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>253</sup> Антонович М. Лист до Маценка від 30 жовтня 1954 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

голосами, пам'ятаючи також, що головна мелодія у другого тенора, а перший тенор це немов доспів, тінь провідника. Це український «твір» (виділення моє – У Г). Ще краще було б, коли немає хлопчиків, взяти з срібленим звуком мецо-сопрано дівчат. Однак унікати дуже «критих» тонів, бо потрібно в багатьох місцях блеску<sup>254</sup>.

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 тенорам партію альту, розуміється у оригінальному акустичному звучанні, так як Ви це радили»<sup>255</sup>. Певний час Антонович навіть виношував ідею створення дитячого хору, «щоби могли виводити Києвопечерські напиви в оригінальному складі»<sup>256</sup>, навіть зголосилися бажуючі, в тому числі й діти співаків хору, але перезавантаженість Антоновича стала на заваді цього задуму.

За допомогою архітектоніки звукового простору створює Антонович 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»<sup>257</sup>.

Хочу підкреслити, що для Антоновича дуже важлива архітектонічна логіка, музична архітектура, яка твориться у процесі виконання. Її законам підпорядковані і темброва колористика, і динаміка як формотворчий елемент, і агогіка, і вся ця звукова архітектоніка повинна будуватися за законами національного світовідчуття. Тут наведу дуже цікаве спостереження Антоновича, яке стосується творчості Леонтовича:

<sup>254</sup> Маценко П. Лист до Антоновича від 4 листопада 1954 року, Вінніпег // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>255</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 13 січня 1955 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>256</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 27 квітня 1957 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>257</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 8 березня 1955 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 2. Машинописний оригінал.



Леонтович архітект. Він в «Щедрику» чи «Ой пряду» чи інших розбудовує могутні звуково-динамічні луки, що своєю формою нагадують стиль українських церков (виділення моє – *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.<sup>258</sup>

Таке ж його спостереження стосується музичної форми Літургії Кошиця, «яка змагала до луко-чи-бане-подібної організації звукових мас, до заокруглення музичної форми»<sup>259</sup>:

Я є приклонником рівноваги між емоційними та раціональними елементами при виконанні музичного твору. Музичної форми, навіть в обробках українських народних пісень, не можна приносити в жертву емоціям. Деталь (навіть коли йдеться про емоційно-експресивний елемент) не повинна розбивати чи йти на шкоду музичній формі. Треба виминати скрайне емоційної й скрайне раціональної (формальної) інтерпретації музичного твору. На це можуть часом дозволити собі хибити тільки генії! Та геніїв не так багато і їх наслідувати дуже небезпечно<sup>260</sup>.

Як не згадати тут вислів Фрідріха Шеллінга про те, що «музиці серед форм пластики відповідає архітектура, яка відображає універсум не тільки через форму, але є одночасно і в її сутності, і в її формі»<sup>261</sup>. До слова, «Щедрик» Леонтовича у виконанні Нестора Городовенка залишив у Антоновича незвичайне асоціативне враження: «А тепер – ще про діригента – про Городовенка. Я стараюсь дуже виминати “поетично-бомбастичні” порівняння – але коли я вперше почув у його інтерпретації “Щедрик” Леонтовича – то

<sup>258</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 3 лютого 1954 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

<sup>259</sup> Антонович М. Кошиць Олександр Антонович – композитор церковної музики і диригент. С. 90.

<sup>260</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 16 грудня 1976 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>261</sup> Шеллинг Ф. *Философия искусства*. Москва: «Мысль», 1966. С. 285.

признаюсь – мені стала перед очима якась шляхетна різьба і то із білого мармуру – (обов'язково із білого!)»<sup>262</sup>.

Ще важливий момент – увага до динаміки твору. Антонович, який прагнув виконувати ці піснеспіви «як мога традиційно-автентично», отримав від Маценка важливу інформацію: «У монахів не було “форте”, як і “піяно”, а преіскренне і со тшцанієм 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»<sup>263</sup>. Естетика «одушевленого співання»<sup>264</sup>, емоційно виразового, тембрально-повнокровного і разом з тим глибоко духовного була близька Антоновичу, який одначе добре розумів складність його виконання для голландців, вихованих в іншій вокально-хоровій традиції.

Недавно співали ми вперше «На ріках Вавилонських» в церкві. Я не можу Вам висловити своєї вдячності за ті ноти. Рідко котра композиція так глибоко зворушили 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»<sup>265</sup>.

Нагадаю, що головним аргументом скептиків, які не вірили в успіх хору на його початках, було те, що голландці ніколи не зуміють так співати, як слов'яни (слова «українці» майже ніхто не вимовляв), та вже після перших виступів хор вражав голландців повнотою і силою звучання, і багато людей не вірило, що це співають виключно їхні земляки. Коли хористи заспівали перед престолом величного Кельнського собору «Христос Воскрес» Людкевича та «Через поле» Котка, «слухачі відчували, що цей спів не відповідає

<sup>262</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 25 листопада 1953 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1 зв. Автограф.

<sup>263</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 4 листопада 1954 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Автограф.

<sup>264</sup> Цалай-Якименко О. Київська школа музики. Київ – Львів – Полтава: НТШ у Львові, 2002. С. 37.

<sup>265</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 8 березня 1955 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

західному схоплюванні пісні [...] Ніхто не хотів повірити, що голландці так гарно співають»<sup>266</sup>. Дивовижно, але емоційно-безсторонній, «інструментальний» спів голландських співаків наситити емоційною напругою і звуковою барвою Антонович зміг виключно шляхом власного прикладу! Згадаймо твердження Кошиця: «Хор повинен підкоритися моїй індивідуальності, бо співає не хор, співає диригент»<sup>267</sup>. Ця засада стала визначальною і для Антоновича, який у статті «Недостачі наших хорів», написаній 1937 року, підкреслював: «Члени (співаки) беззастережно підчинені провідникові (диригентові), задивлені в нього – живуть ним; а він, провідник, задивлений у свою ідею (пісню) – живе нею»<sup>268</sup>. 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 еластичність, 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<sup>269</sup>.

Зазначу тут, що проблемі збереження виконавського стилю хорів Д. Котка, О. Кошиця, Я. Калішевського у творчості *Візантійського хору* присвячений окремий розділ дисертаційного дослідження Є. Лазаревич «Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства». Наведемо лише спостереження Василя Барвінського щодо хору Кошиця, з якого виразно проглядається ця спадкоємність:

звукова вирівняність у всіх позиціях, ідеальна пруживість динаміки від павутинного п'яніссімо до найбільшої звукової сили у фортіссімах, бездоганна дикція та просто неймовірна прецизійність виконання інтенцій диригента, ледве чи знайдемо в такій якості в хорах, хоч би найбільш зразкових, у інших народів. Ідеальний

<sup>266</sup> Виступи голяндсько-українського хору в Німеччині. *Українське Пресове Бюро в Канаді*. 15 червня 1952.

<sup>267</sup> Калуцка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. С. 224.

<sup>268</sup> Антонович М. Недостачі наших хорів. *Українська музика: науковий часопис*. 1937/3, травень. Ч. 1. С. 35–37.

<sup>269</sup> Верес М. Візантійський хор. *Українська думка*. Лондон, 20 квітня 1961. № 16 (733). С. 3.

під кожним оглядом хор – це, мабуть, «специфік» придніпрянців, з якими ніхто в світі не видержить конкуренції<sup>270</sup>.

Безперечно, що індивідуальна праця над постановкою голосів Антоновича була дуже вагомою складовою формування виконавського стилю хору. Результатом цієї праці стало виховання значної кількості співаків-солістів – так, у 1980 році із 42 учасників хору солістів було аж 15!

Але його музично-естетична наповненість, що підноситься над «музичною речовиною» виконуваних творів, його українськість, яка голландцям була чужою на ментальному рівні, була впроваджена у їхню свідомість шляхом потужного особистісного впливу Антоновича як медіума національної звукової ідеї. Це влучно охарактеризував у одному зі своїх листів до М. Антоновича його багатолітній приятель, співак світової слави М. Скала-Старицький:

На нашу думку справа ту не в голляндцях, які зуміли так зукраїнізуватися, а в тому, як тобі вдалося так знаменито, так дуже в українському властивому стилі передати музично, а не текстово українську музику. Ми зовсім тепер не дивуємось, що тебе порівнюють з Кошицем, якого ми ніколи не чули, а коли ходить о тебе, то досі мені здається – я не чув кращого виконання під оглядом стилю, народного духа і музичної вірності. Я вірю, що Кошиць мусів бути цікавий, але він мав до діла з українцями, які як не розуміли, то чули інстинктивно (виділення моє – У. Г.) те, чого він вимагав від них – розуміли текст і значіння кожного слова, а твої голляндці – це папуги, те, що тобі вдалося зробити з ними, то насправду чудо<sup>271</sup>.

Відомо, що співаки *Візантійського хору* не мали музичної освіти і засвоювали репертуар «на слух» з голосу диригента, який зумів їх навчити не лише «що» співати, але й «як» (природно напрошується аналогія з давньою усною лаврською традицією навчання співу «з губ уставщика», який знав весь розспів напам'ять, наспівував співакам їхні партії і таким чином відбувалася передача знання<sup>272</sup>).

<sup>270</sup> Барвінський В. Враження з побуту на Україні. Його ж: *З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / упор.* Грабовський В. Дрогобич: Коло, 2004. С. 84.

<sup>271</sup> Скала-Старицький М. Лист до М. Антоновича від 7 листопада 1954 року, Брюссель // *Архів М. Антоновича.* [Листування]. Арк. 1. Автограф.

<sup>272</sup> Верхняцкая Н. Распев Киево-Печерской Лавры: усная и письменная традиции и их взаимодействие в XIX–XX веках. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського «Старовинна музика: сучасний погляд».* Кн. 1. Київ, 2003. Вип. 24. С. 110.

У паризькій газеті «Українське слово» за 1957 рік рецензент відзначає: «Співаки, не маючи змоги вглибитися в нюанси мови і культури маловідомої їм нації, з таким майстерним відчуттям віддають і те, що криється не лише у самих музичних знаках»<sup>273</sup>.

У *Візантійському хорі* склалися свої співочі династії – різні покоління співаків з однієї родини. Так, Петер Амерлян (Ammerlaan), співак хору, розповідав про те, що у хорі М. Антоновича співав його дід, який записався туди одним з перших, пізніше, з 1953 року, почав співати і його батько. Сам Петер з 15 років займався з М. Антоновичем уроками вокалу, чим дуже гордиться, а з 1991 року розпочав діяльність концертуючого хориста. «Ваша культура і ваш шлях виконання літургії – це моя спадщина. Це дивно, що я знаю ваші пісні краще, ніж мої власні голландські пісні», – сказав П. Амерлян на вшануванні 100-ліття від дня народження М. Антоновича<sup>274</sup>.

Цілком слушною є думка, що «без зануреності в національний звуковий ідеал, без внутрішнього передчуття реального звучання нотного тексту (відповідно до етнохарактерних виконавських стереотипів) годі думати про його адекватне відтворення»<sup>275</sup>. А 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»<sup>276</sup>. Так українськість сформувала осердя унікального звукового образу *Візантійського хору* й у поєднанні протилежностей утворився, за висловом одного з рецензентів, «стихийний екстракт європейської духовності, що робить її безсмертною»<sup>277</sup>.

<sup>273</sup> Дубицький П. В поклони могилі вождя. *Українське слово*. 9 червня 1957. Ч. 813. С. 4.

<sup>274</sup> З нагоди 100-ліття від дня народження М. Антоновича відбулася зустріч з *Візантійським хором з Утрехта* та *хором ім. М. Лисенка* 23 травня 2017 року у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка.

<sup>275</sup> Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. С. 95.

<sup>276</sup> Бенч О. Виконавський фольклоризм в сучасній Українській культурі. *Музикознавчі студії. Наукові збірники ЛНМА ім. М. Лисенка*. Львів: СПОЛОМ, 2008. С. 81.

<sup>277</sup> Незабутня зустріч. *Українське слово*. 27 листопада 1955 року. С. 6.

## Розділ 5

### ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ПРАЦЯ 60–70 РОКІВ: НА ПЕРЕХРЕСТІ СХОДУ І ЗАХОДУ

#### 5.1. Партесна доба в наукових пошуках Мирослава Антоновича: погляд крізь епістолярій

*Шукайте жемчужини українського духа,  
нанизуйте на разок,  
а колись із того буде чудова гірлянда\**

60–70 роки в інтелектуальній біографії Антоновича мають особливе значення: у цей період розгортається його самостійна дослідницька праця, яка охоплює водночас два напрямки – західноєвропейську музику ренесансу і українську церковну музику. У цей час написано й опубліковано більшість його наукових статей, результати наукових досліджень апробовано на великих музикознавчих форумах, здійснено масштабну едиторську працю, пов'язану з виданням творів Жоскена Дебре, зроблено ряд дописів про українську музику в іноземні енциклопедії.

Саме в цей період Антонович провадить велику пошукову працю в західних бібліотеках і в архівах, збираючи матеріали для вивчення давньої монодії і партесного багатоголосся Козацької доби. Більшість цих джерел були невідомими і їх наукове опрацювання та публікація дозволили ширше усвідомити значення цих творів не лише для української, а й для східнослов'янської музичної культури назагал. Зважаючи на те, що в Радянській Україні медієвістичні дослідження у цей період не провадилися, а звернення музикознавців до музичної спадщини барокової доби розпочалося наприкінці 60-х, то діяльність Антоновича набуває особливого значення. Він (і П. Маценко) продовжував тяглість довоєнної наукової традиції вивчення давньої літургійної музики, але, на відміну від Маценка, Антонович провадив систематичні дослідження як генези, так і музичної стилістики окремих богослужбових жанрів. Як слушно

---

\* З листа Павла Маценка до Мирослава Антоновича від 29 квітня 1953 року.

зауважила О. Гнатишин, праця Антоновича на еміграції «визначала собою за великим рахунком ту тогочасну українську медієвістику, що не позначена якими б то не було ідеологічними впливами або заборонами, і [...] враховувала в собі як питомо український, так і загальноєвропейський контекст»<sup>1</sup>. А публікація невідомих партесних творів, віднайдених в бібліотеці Югославії, а також їх наукові дослідження заклали основу для подальшого вивчення цього маловідомого пласту української музичної спадщини<sup>2</sup>.

Те, що українська партесна творчість XVII – першої половини XVIII ст. є надзвичайно важливою сторінкою в історії давньої української музики, вже давно стало аксіомою не лише для фахівців, а й для широкого загалу. Доба самобутнього мистецтва, доба творення нового типу музичної культури, яка стала підмурівком подальшого розвитку української професійної музики, природно викликала посилений інтерес у музикознавців. Історіографію її дослідження можна знайти у працях багатьох фахівців цього наукового напрямку, зокрема Онисії Шреєр-Ткаченко, Ніни Герасимової-Персидської, Ольги Шуміліної. Серед інших згадується ім'я Мирослава Антоновича як представника української еміграції, чия наукова праця з вивчення рукописних джерел із партесними творами здобула найбільше значення, оскільки, як справедливо відзначає Ольга Шуміліна, «пошук і наукове опрацювання партесних рукописів є не менш важливим етапом роботи, ніж аналіз партесних творів, зафіксованих у рукописних пам'ятках»<sup>3</sup>.

Історіографія питання сягає перших десятиліть XX ст., коли були опубліковані перші праці російських науковців, і дослідження «партесного століття» стало одним з магістральних напрямів у вивченні давнього концертного стилю на українсько-білоруському просторі та його рецепції в Росії. Власним шляхом розвивалося українське музикознавство, яке «певний час знаходилося

<sup>1</sup> Гнатишин О. Монодія та партесне багатоголосся в концепції історії української церковної музики М. Антоновича. *Музикознавчі Студії Ін-ту мистецтв Волинського націон-го ун-ту імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: 36. наук праць. Луцьк: Волин. Нац. Ун-т ім. Лесі Українки, 2012. Вип. 9. С. 240.

<sup>2</sup> Детальніше див.: Граб У. Партесна доба у наукових пошуках Мирослава Антоновича: погляд крізь епістолярій. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2014. Серія мист-во. Вип. 14. С. 170–179.

<sup>3</sup> Шуміліна О. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть. С. 21.



під ідеологічним тиском з боку російських науковців», як м'яко зауважує О. Шуміліна. Першими працями українських музикознавців, де приділено увагу партесній творчості, були дослідження з історії української музики Миколи Грінченка (1922), Бориса Кудрика (1937), Федора Стешка (1938), Андрія Ольховського (1941 року була знищена і вдруге вийшла друком лише 2003).

Із 60-х років поступово відновлюється зацікавлення партесною музикою, пов'язане передовсім з іменем Онисії Яківни Шреер-Ткаченко. Її участь у Першому конгресі давньої музики Східної Європи, що відбувся у Бидгощі в Польщі у вересні 1966 року, має дуже показову історію, яка віддзеркалює офіційну культурну політику на теренах республік Радянського Союзу, в тому числі й України, і складність пошуку наукової істини у строго контрольованому дослідницькому просторі. Бажання О. Шреер-Ткаченко виступити з доповіддю про музику XVI–XVIII ст. і проілюструвати її виконанням світських партесних концертів потрібно було узгодити з Москвою і особисто Юрієм Келдишем. Йому персонально треба було привезти текст доповіді «для експертизи і контролю», він взяв на себе місію давати уточнення організаторам конгресу стосовно тексту доповіді і нотного матеріалу замість автора, врешті він ставить в листі до О. Шреер-Ткаченко знакове питання: «Самое главное сейчас, однако, решить принципиальный вопрос: выделять ли украинскую музыку или показать ее вместе с русской? Мне казалось более выгодным и правильным пойти по второму пути»<sup>4</sup>. А в концертній програмі, яка має представляти Україну, Ю. Келдиш пропонує виконати світський концерт на честь Петра Першого<sup>5</sup>!

Що вплинуло на остаточне рішення – невідомо, але у вересні 1966 року О. Шреер-Ткаченко таки виголосила доповідь «Розвиток української музики в XVI–XVIII ст.» у польському Бидгощі, і її виступ започаткував системне вивчення української партесної музики XVII–XVIII ст. Дослідниці О. Шреер-Ткаченко належать і перші публікації української старовини в «Хрестоматії української дожовтневої музики» (1968). Вона сформувала школу молодих дослідників, зацікавивши їх архівними матеріалами, і на всесоюзній конферен-

<sup>4</sup> Копиця М. Знакова подія в історії української музичної культури. *Українське музикознавство*. Київ, 2010. Вип. 36. С. 86.

<sup>5</sup> Савчук І. Микола Дилецький. «ГраMATика музикальна». Петербурзький список 1723 року: від часу відкриття до опублікування. *Українське музикознавство*. Науково-методичний збірник. Київ, 2016. Вип. 42. С. 14.

ції, присвяченій старовинній музиці, що відбулася у Києві 5 квітня 1969 року, з доповідями виступила вже група дослідників, серед яких була Ніна Герасимова-Персидська – на сьогодні найавторитетніший науковець у цій ділянці. У її численних працях, які вийшли друком у 70–90 роки, як зазначає О. Шуміліна, «вдалося виявити і навести докази існування цілої епохи в розвитку стародавньої української музики, що одержала визначення “партесної”, встановити її хронологічні межі, періоди розвитку й особливості кожного з етапів, визначити головні ознаки жанру партесного концерту в його зв’язках із західноєвропейськими жанрами і національними традиціями, відкрити музичну спадщину Миколи Дилецького»<sup>6</sup>.

Н. Герасимова-Персидська у статті, присвяченій 40-літтю праці українських музикознавців над дослідженням хорової музики бароко, пише про те, що до кінця 60-х років ХХ ст. про цю музику не було реального уявлення: ні про справжній обсяг збереженого матеріалу, ні про важливість та значення самого явища – партесного багатоголосся<sup>7</sup>. Перші результати пошукової роботи, зазначає Герасимова-Персидська, були введені в науковий обіг на конференції у Києві 1969 року, а також на міжнародних конгресах *Musica Antiqua Europae Orientalis* в Польщі (1966) та Софії (1971). Очевидно, що в тогочасних суспільно-політичних реаліях, коли «вторинність» української історії й культури, її залежність від позитивного впливу російських суспільно-політичних, культурних та інших чинників були «прикметною рисою офіційної візії»<sup>8</sup>, негласний дозвіл ідеологічної цензури на дослідження української музичної давнини мусив мати політичне підґрунтя.

Причиною появи виразно українських акцентів у музикознавчій науці зокрема і гуманітарній сфері назагал, гуманітарії вважають т. зв. «мікроренесанс» 50–70-х років, зумовлений політичними й соціокультурними умовами перших двох післясталінських десятиріч. Історик Віталій Яремчук, який досліджував українську історіографію

<sup>6</sup> Шуміліна О. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть. С. 16.

<sup>7</sup> Герасимова-Персидська Н. Сорок років *Musicae Antiquae Ucrainae*. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. 2009. №1 (2). С. 27.

<sup>8</sup> Яремчук В. Образи історії української історіографії в історичній науці України середини 1950-их – початку 1970-их років. *Історіографічні дослідження в Україні*. Київ: Інститут історії України НАН України, 2008. Вип. 18. С. 66.

цього періоду, однією з визначальних обставин підняття її статусу називає «корекцію політики союзного керівництва щодо історичної науки в напрямку відновлення балансу між російськоцентричним офіційним баченням історії і етноцентризмом історіографій неросійських республік, в т. ч. УРСР [...] в контексті подолання негативного впливу “культу особи” Й. Сталіна на історичну науку»<sup>9</sup>.

Наступним важливим фактором для підняття статусу національної історії був політичний курс Петра Шелеста, першого секретаря ЦК КПУ, спрямований на українізацію, зрозуміло, в рамках «радянського» патріотизму. Він виявлявся у його підтримці різних проєктів, пов'язаних із вивченням і популяризацією української давнини, а особливе зацікавлення викликала у П. Шелеста козацька тематика, яка стала «офіційно толерованою темою» середини 1950 – поч. 1970 років. «Навіть цей продукт комуністичної системи, яким безсумніву є Шелест [...] мусів хоч би частинно дозволити звернути увагу на культурні потреби українського народу, – писав О. Прицак. – Це ж знову почало, хоч у відносно невеликій мірі, загоювати рани пораненого українського самопочуття [...] навіть сам Шелест поповнив смертельний гріх – він наважився полюбити природу України і про це випустити книжку!»<sup>10</sup>. До цього періоду відноситься і певне пом'якшення цензури, що було дуже важливо для наукової творчості в гуманітарній сфері.

Лібералізація політичного клімату сприяла розвитку нонконформістського мислення в українському інтелектуальному середовищі, частиною якого були і музикознавці, які розпочинають дослідження духовної музики XVII–XVIII ст. в період «ідейної відлиги» 60-х років. «Це якийсь містично плідний “зоряний” час нашої духовності, коли раптом і разом розкрились численні таланти буквально у всіх сферах мистецтва і науки»<sup>11</sup>, – пише Люба Кияновська, перелічуючи імена композиторів, поетів, художників, кінематографістів, творчість яких яскраво і самотньо «вибуяла»

<sup>9</sup> Яремчук В. Образи історії української історіографії в історичній науці України середини 1950-их – початку 1970-их років. *Історіографічні дослідження в Україні*. Київ: Інститут історії України НАН України, 2008. Вип. 18. С. 61.

<sup>10</sup> Прицак О. Чому Український Науковий Інститут? Його ж. *Чому катедри українознавства в Гарварді?* Вибір статей на теми нашої культурної політики (1967–1973). Кембридж, Масс. – Нью-Йорк: Фонд Катедр Українознавства (ФКУ), 1973. С. 138–139.

<sup>11</sup> Кияновська Л. Мирослав Скорик: Людина і митець. Львів, 2008. С. 121.

в цей період духовного піднесення. А дослідниця літературного шістдесятництва Людмила Тарнашинська зазначає: «Так спільними “зусиллями” художнього мислення та логічної аналітики в 60-ті – 70-ті рр. минулого століття творилося поле національного самовизначення, в якому актуалізувалися ті поетично наснажені національні поняття, які через емоційну сферу впливали на масову свідомість, поступово пробуджуючи й формуючи почуття національної самосвідомості»<sup>12</sup>. Оце «позаполітичне» поле творчої та наукової діяльності мало однак велике політичне значення, позаяк свідчило про те, що Україна може спілкуватися зі світом на партнерських, рівноправних засадах.

Ідеологічна реакція, що настала в радянській Україні в 1972–73 роках, зумовила, серед іншого, активну русифікацію української науки і культури, посилену боротьбу проти українського буржуазного націоналізму, репресії і, як наслідок, моральну стагнацію суспільства. На думку Миколи Жулинського, «шістдесятники скористалися з ілюзії права голосу, а оскільки на слово мала бути відповідь – то система не забарилася відповісти на нього: упокорюванням, репресіями»<sup>13</sup>.

Історичні дослідження повинні були максимально наближуватись до радянських офіційних історичних концепцій, причому важливою була не стільки методологія досліджень, скільки «тлумачення історії українсько-російських взаємин»<sup>14</sup>. Історик Андрій Портнов зазначає, що політизація питання про витоки Русі сягнула такого рівня, що навіть скандинавські археологічні знахідки підлягали замовчуванню<sup>15</sup>, а В. Яремчук стверджує: «Істотна причина продуктивності українських істориків у середині 1950-их – 1980-их роках полягала у стабільності базових історичних конструктів схеми історії України, сформульованої в середині 1950-их років. Така сталість давала твердо визначені ідеологічні константи і тим самим

<sup>12</sup> Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти). Київ: Смолоскип, 2010. С. 445.

<sup>13</sup> Цит. за: Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління. С. 573.

<sup>14</sup> Яремчук В. Образи історії української історіографії в історичній науці України середини 1950-их – початку 1970-их років. С. 68.

<sup>15</sup> Портнов А. Історії істориків. Обличчя й образи української історіографії ХХ століття. Київ: Критика, 2011. С. 73.

уможливлювала більш-менш спокійні умови праці істориків, які досліджували українські сюжети»<sup>16</sup>.

Ця ситуація стосувалася і музикознавства. Хоч, як пише Олена Немкович, «історичне музикознавство мало в 60–80-х рр. наймасштабніший, порівняно з усім попереднім часом його існування, фонд фундаментальних здобутків»<sup>17</sup>, все ж зазначає, що ті здобутки постали, «незважаючи на тиск тенденційних вихідних засад», які стосувалися встановлення хронологічних і географічних меж явища української музичної культури: «Уявлення про ці межі поки що мали корелювати з відповідними положеннями офіційної історіографії»<sup>18</sup>. Цю тенденцію описує М. Антонович у праці «Значення української партесної музики для російської музичної культури 17–18 ст.»:

Хоч ніхто з істориків української й російської музики не заперечував великого значення, яке мала в 17–18 ст. українська музична культура для російської музики, та впадає в очі дивне явище: замість поглиблювати досліди в цій ділянці й розкривати впливи української музичної культури на російську, щоб як слід зрозуміти й висвітлити шляхи розвитку як української, так і російської музики в 17–18 ст., у багатьох працях з цієї ділянки видно тенденцію промовчувати справу українських впливів на російську музику, або ж обмежуватись до кількох речень, висловлених у цій справі<sup>19</sup>.

У таких умовах музикознавці в дослідженнях намагалися опиратися насамперед на специфічні музикознавчі методи, які б спрямовували «осмислення музичного матеріалу низу, від музики – до філософії»<sup>20</sup>, а власне замість філософії мусили повертатися до «прокрустова ложа» радянської офіційної історіографічної концепції, оскільки без дотримання цензурних вимог й ідеологічних норм жодна праця не могла бути опублікованою. Ситуацію в науці точно окреслив історик А. Портнов: «Через магнітне поле політики в науковому пошукові були постійно присутні страх репресій і спокуса

<sup>16</sup> Яремчук В. Образи історії української історіографії в історичній науці України середини 1950-их – початку 1970-их років. С. 64.

<sup>17</sup> Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. С. 338.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Антонович М. Значення української партесної музики для російської музичної культури 17–18 ст. Його ж: *Musica sacra*. С. 130

<sup>20</sup> Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. С. 262.

приспосованства, надії на уважного читача й самоцензура, пророчована недомовленість і приховане інакодумство»<sup>21</sup>.

Як доклалися українські музикознавці повоєнної еміграції до досліджень старовинної музики? Зрозуміло, що їхні праці не вводилися у науковий обіг, навіть якщо про них знали в Україні, а згадували лише в контексті націоналістично-буржуазних перекручень, ворожої пропаганди та фальсифікації. Промовистий факт наводить О. Немкович: усі видання УВУ поширювалися через міжнародну обмінну службу та надсилалися у провідні наукові установи й бібліотеки України, однак відразу потрапляли у спецфонди і науковцям не були відомі<sup>22</sup>. А українські музичні видання через малий наклад часто легше було знайти на Заході, ніж в Україні.

Між тим в 70-х роках виходить на наукову арену з дослідженнями партесної музики Мирослав Антонович<sup>23</sup>. У 1974 році у Вінніпезі друкується збірка партесних концертів XVII ст. невідомих авторів під назвою «Ukrainian “Partesny” concertos» з передмовою Антоновича<sup>24</sup>. П'ять п'ятиголосних концертів, які він транскрибував і звів у партитуру, були частиною віднайдених Олексю Горбачем партесних творів у бібліотеці «Матице Српске» сербського міста Новий Сад, що зазначив М. Антонович у примітці: «Проф. Олексі Горбачеві, що вказав нам на ці рукописи, бібліотеці “Матице Српске” за виготовлення мікрофільмів та Музичному Інституту в Утрехті, що спровадив ці фільми й виготовив фотокопії».

Нагадаємо, що після війни М. Антонович опинився у Голландії, де продовжив музикологічну освіту в Утрехтському університеті і завершив її докторатом, присвяченим творчості Жоскена Дебре. Студії української церковної музики розпочалися в еміграції, незважаючи на відсутність необхідної літератури (а, можливо, і завдяки цьому, бо надихало до праці загострене почуття морального

<sup>21</sup> Поргнов А. Історії істориків. Обличчя й образи української історіографії ХХ століття. С. 230.

<sup>22</sup> Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. С. 285.

<sup>23</sup> Праці М. Антоновича, присвячені партесному багатоголосю, вперше видані українською мовою у збірнику *Musica sacra* (Львів 1997, зібрав і упор. Ю. Ясіновський).

<sup>24</sup> У 1979 році була приготована до друку і видана М. Антоновичем ще одна віднайдена у бібліотеці міста Новий Сад музична пам'ятка: *П'ятиголосна партесна Служба Божа XVII ст.* Транскрипція та зведення в партитуру М. Антоновича. Вінніпер, 1979.

обов'язку перед власною країною, яку покинув<sup>25</sup>. Таке почуття провини, усвідомлене чи ні, буде притаманне українській еміграції назагал. Юрій Шевельов відверто писав про те, що поєднати два українські «ми»: одне в Україні, а друге – поза її кордонами, створити єдине українське «Ми» – «справа умовна, проблематична і хтозна чи здійснена в майбутньому»<sup>26</sup>, й одним із найбільш чітких психологічних бар'єрів був бар'єр «між тими, хто тікав, і тими, хто бився»: «Війна сприймалася, та, мабуть, і тепер сприймається, як гіркий обов'язок, як справа честі, як здобуття диплома на право називатися людиною». Сталінська концепція війни, «яка була тільки продовженням політики нищення свого народу в терорі», була освячена народним стражданням, і «цей цемент був сили невідпornoї»<sup>27</sup>). Але, як поетично висловився Юзеф Лободовський, «зрештою, національна доля, ставлення до неї не мусить шукати негайного виразу в плакаті, маніфесті; її так само добре – або й краще – можна заграти на самотній флейті, як і духовим оркестром»<sup>28</sup>. І Антонович «грав свою мелодію» самовіддано й натхненно.

Дослідженню партесної доби дуже посприяла стипендія у Гарвардський університет (1953–54), яку Антонович «виборов» серед багатьох інших претендентів на навчання. Там, у бібліотеці Гарвардського університету, знайшов Антонович багато цінних матеріалів до історії української музики партесної доби.

У квітні 1957 року зав'язується листування між Антоновичем і Олексом Горбачем<sup>29</sup>, які були давніми знайомими: обоє вчилися

<sup>25</sup> Детальніше див.: Граб У. Життєтворчість М. Антоновича як «воля до сенсу». *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2018. Вип. 37. С. 34–38.

<sup>26</sup> Шевельов Ю. «Ми» і «ми». С. 20.

<sup>27</sup> Там само. С. 21–22.

<sup>28</sup> Лободовський Ю. Сцили й Харибди української поезії. *Простір свободи: Україна на шпальтах паризької «Культури»*. Київ: Критика, 2005. С. 363.

<sup>29</sup> Олекс Горбач (1918–1997) – відомий український мовознавець, який емігрував з України в червні 1943 року, професор славистики університетів Геттінгена, Марбурга, Франкфурта, Мюнхена та Українського Католицького університету в Римі, дійсний член НТШ. Основні його наукові праці вийшли в Мюнхені у восьми томах у 1993 та 1997 роках і охоплюють велике коло проблем з української граматики, діалектології, термінології (зокрема, церковно-музичної), лексикології, порівняльного мовознавства та ін. Листування М. Антоновича й О. Горбача зберігається в архіві Мирослава Антоновича (Інститут церковної музики УКУ, Львів). Більшість листів опублікована, див.: Листування Мирослава Антоновича та Олекси Горбача. *Записки НТШ*. Т. ССLXVII: Праці Музикознавчої комісії. С. 327–342.



в одному класі філії Української державної гімназії у Львові. Знаючи, що Горбач працює у бібліотеках Югославії, Антонович поцікавився, чи не зустрічалися йому нотні збірники – можливо, сербських чи словенських церковних напівів. І в жовтні 1964 року отримав у відповідь несподівану інформацію: «До речі, в бібл[іоте]ці Матіце Српске в Н[овому] Саді / Югосл[авія] зустрів я цілу масу партитурових рукописів, мабуть з 18 в. до церковних співів; їх однак фонетика промовляла б радше за рос[ійською] мовою, хоч могли тоді й хахли “стараться”. Тоді бо в Войводіну імпортовано все з Києва (Козачинський і інші); може варт було б поцікавитися іст[орично]-муз[ичною] сторінкою тих рукописів»<sup>30</sup>. Антонович відразу відгукнувся з проханням допомогти отримати список музичних рукописів або їх мікрофільми, і в наступному листі О. Горбач подає детальну інформацію про бібліотеку, описує рукописи, вказує сигнатури, роблячи мимохідь лексичний аналіз тексту:

«Концерты на п'ять голосов», різні тропарі, стихири й Служба Божа, формат 8-ки гарно оправленої – печатка: Савва Тюкали (Тököli?), в кожній книжечці по 72–74 листки (обабіч записані) в церковнослов'янщині сліди укр. вимови (жизны, обяття, дишканти // ды -; але радше з Полісся: святи Боже, завеса, на крести // -тЪ  
 РР 157 «Служба на три голоса» (тропарі, стихири, канони, Сл. Божа) концерты на 3 голоса: тенор I, тенор 2, 50 номерів  
 РР 158 «Служба на три голоса» бас 50 номерів  
 Найкраще було б, якщо б Ти сам туди при якійсь нагоді поїхав і ті речі спершу проглянув»<sup>31</sup>.

За порадою Горбача, Антонович замовляє мікрофільми рукописів через Інститут музикології Утрехтського університету і отримує можливість досліджувати унікальні твори – п'ятиголосні партесні композиції доби Козаччини, п'ять зошитів, що містять 27 анонімних концертів та одну літургію.

Від часу, коли Антонович отримав інформацію про партеси в сербському місті Новий Сад і до можливості працювати з мікрофільмами, минуло чотири роки. У липні 1968 Антонович повідомляє Зиновія Лиська:

<sup>30</sup> Горбач О. Поштова листівка до М. Антоновича від 25 жовтня 1964 року, Франкфурт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>31</sup> Горбач О. Лист до М. Антоновича від 14 листопада 1964 року, Франкфурт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

Мені вдалося роздобути з Югославії Партеса (мікрофільми) 27-мox 5-голосних «концертів» і дві партії 50-тoх 3-голосних концертів. Всі вони писані «київським знаменем». Хоч нігде не подані прізвища композиторів, то їхнє українське походження видається мені безсумнівним. Перші мої враження про ці твори насувають думку, що йдеться тут про музику XVII-го століття. Я почав списувати ці твори в партитури, але поки що припинив роботу з огляду на вакації (мікрофільми – це власність інституту і тільки там могу ними користуватися), а після вакацій думаю продовжувати цю працю [...] Поки що не розголошую тої справи, щоб «старший брат» не випередив нас і в цьому й не закрив тої знахідки для своєї культури<sup>32</sup>.

Лисько тут же відписує: «Ваша знахідка партесних концертів у Югославії просто ревеляційна. Вона щойно виповнить болючу прогалину в історії нашої музики і заповнить її – сподіватися можна – багатим змістом. Дуже, дуже цікаво. А Ваша заслуга в цьому безцінна. Працюйте над цим що-найінтенсивніше, щоб світ якнайскоріше про це дізнався»<sup>33</sup>.

Про початок роботи над партесами повідомляє Антонович і Горбача:

Відкривається «нова сторінка» нашої музичної минувшини. Хоч і бракує матеріялів для порівняння і тяжко поки що сказати, коли ці твори повстали, то вже тепер можна твердити, що твори ці писані ще перед епохою Бортнянського і писані згідно з власною українською традицією, яка в дечому відхиляється від західноєвропейської музики. Під оглядом композиторської техніки твори ці стоять досить високо, хоч і не бракує ту деяких контрапунктичних «ошибок». Слово «ошибки» беру в знаки наведення, бо композитори могли свідомо відступати від деяких правил зах[ідного] європейського контрапункту<sup>34</sup>.

Інформацію про свою сенсаційну знахідку Антонович не поспішає оприлюднювати, і на це були дві причини. Мікрофільми були власністю музикологічного інституту Утрехтського університету, і Антонович, розпочавши працю над партесними творами, не від-

<sup>32</sup> Антонович М. Лист до З. Лиська від 26 липня 1968 року // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>33</sup> Лисько З. Лист до М. Антоновича від 10 вересня 1968 року, Нью-Йорк // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>34</sup> Антонович М. Лист до О. Горбача від 3 липня 1968 року // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

разу отримав право на їх публікацію. Другою причиною був страх перед тенденційною оцінкою цієї культурної пам'ятки в Радянській Україні у руслі культивованої в суспільстві політики «вторинності» національної культури. «Як мені здається, треба не розголошувати ще тої справи, – пише Антонович до Маценка, – щоб Москва й ту не випередила нас та не вкрала їх для своєї культури, як це не раз робила з творами українських митців»<sup>35</sup>. Маценко, який отримав у березні 1970 року від Антоновича один партесний концерт (а згодом й інші з метою їх публікації), у цьому з Антоновичем одностайний: «Коли б я якимось робом думав його десь виконати, я буду триматись умови – не говорити про джерело його походження, щоб не накликати біди з Москви. Я думаю, що треба приховувати його походження, аж поки Ви не напишете хоч короткої розвідки про них і точно зазначите – чиї вони»<sup>36</sup>.

Антонович доволі критично оцінює деякі з концертів, відзначаючи їх дилетантизм, на що Маценко зауважує: «Говорите про твори з мікрофільму, які вражають Вас дилетантизмом, а видно вони в той час вживались і цінилися, бо знайшлися аж в Сербії. Все на свій час, все росло, нічого не стало зразу досконалим»<sup>37</sup>. До слова, сучасний аналіз згодом виданих п'яти партесних концертів свідчить про анонімних авторів як про «вправних митців, які вміло й логічно використовували різні засоби формування багатоголосії хорової фактури»<sup>38</sup>, а її стилістика є органічною для українських партесних концертів XVII – першої половини XVIII ст.

Стверджуючи західноєвропейські впливи і барокову стилістику у віднайдених творах, Антонович категорично заперечує «перенаголошення» польських впливів на українську багатоголосу музику партесної доби, кажучи: «Українські співаки були виховані на власній, українській поліфонічній музиці [...] Як не парадоксально

<sup>35</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 5 липня 1968 року // *Там само*. [Листування]. Арк. 2. Авторизована машинописна копія.

<sup>36</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 26 березня 1970 року, Роблін // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>37</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 25 червня 1969 року, Роблін // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>38</sup> Супрун-Яремко Н. Партесні концерти українських невідомих авторів XVII століття: аналіз фактури п'ятиголосних партитур. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 1 (29). С. 12.

це звучить, а українська церква в ці часи була одинокою у східній Європі, що не ставила перешкод поліфонічній музиці»<sup>39</sup>.

Маценко ж був схильний вбачати західні впливи на українське багатоголосся швидше через культурні зв'язки зі словаками та чехами, цікавила його й імовірність впливу Жоскена Дебре на «наших партесників», і Антонович припускає таку можливість на підставі того, що в багатьох партесних творах зустрічаються дуже типові для Жоскена мелодії, особливо секвенції, однак вважав це питання дискусійним.

Результати своїх спостережень над партесними творами Антонович публікує в 70-х – на поч. 80-х років, вони лягають в основу другого розділу його монографії «Ukrainische geistliche Musik» (1990), присвяченого багатоголосим формам української церковної музики (зазначає партесні твори, які знаходяться в закордонних бібліотеках – Новий Сад, Національна бібліотека Парижа) та праці голландською мовою «Oekraïne en de Byzantijnse ritus» (2000)<sup>40</sup>. Антонович аналізує їх з огляду форми, виконавського складу, нотації, поліфонії, мелодики, ритміки і гармонії, а також у ширшому історико-культурному контексті взаємовпливів музичного мистецтва партесної доби із західноєвропейськими здобутками та російською церковною музикою барокової доби. Але вже на самому початку знайомства з партесними творами він пише:

Коротко кажучи, є багато цікавого, хоч і бракує не раз отої послідовності, якою визначаються зах[ідно]європ[ейські] композиції. Германський світ, що любить в інтелектуальних комплікаціях, мабуть, не сприйме цих творів беззастережно...та вони й не для нього писані... Для нас ці твори – це вияв самобутності, динамізму, масової любови до співу й музикування, доказ, що українська музична культура мала за собою довгий шлях розвитку, коли вже встигла визволитись від сліпого наслідування чужих зразків, коли мабуть-таки свідомо негувала деякі правила чужих композицій<sup>41</sup>.

Праця над концертами займає в Антоновича багато часу – необхідно було «зібрати» їх у єдине ціле з окремих поголосників, нелег-

<sup>39</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 5 липня 1968 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописна авторизована копія.

<sup>40</sup> Сиротинська Н. Мирослав Антонович як історик церковного співу. *Musica Nitana*. Ч. 3. С. 61–72.

<sup>41</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 5 липня 1968 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописна авторизована копія.

кою справою було розшифрування творів, оскільки записані вони були київською квадратною нотацією, і її транскрипція вимагала додаткових знань. Про це згадує Антонович у листі до Маценка: «Концерти ці досить довгі, так що списування їх в партитури (спартування) забирає багато часу, тим більше, що треба розв'язати деякі справи, зв'язані з нотацією (твори писані “київським знаменем”) і т. п.»<sup>42</sup>. Очевидно, Маценко запропонував свою допомогу, з якої радо користав Антонович, бо у грудні 1969 року в листі до Антоновича він пише:

Дякую Вам дуже за лист та за ключа київського знамени. Я докладно простудіював Вашу партесну нотацію, дякую дуже. Бачите, як то воно буває: колись учився, мордував себе всякими знаками і потім, не будучи коло того стало, воно якось повільно, але певно залишало мозкові клітини. І був страх, щоб не змилитись. Ще в далеких роках, може й дитинства, мій батько, що був майстром в наших нотаціях, навчав подібних до мене хлопців «читати» із зрозумінням квадратів ноти (ірмолойні) і тоді розповідав нам і про інші системи. Ми мали велику музичну бібліотеку музичних стародруків і між ними й партесів, які батько переховував і беріг «як зіницю ока» [...] Ми – хлопці батькового хору, співали вільно з трьох систем: квадратової, нашої сучасної й цифірки<sup>43</sup>.

Працюючи над музичними пам'ятками, Антонович водночас готує їх публікацію. Пошуки видавця увінчалися успіхом – у травні 1973 року Маценко сповіщає Антоновича про те, що друкувати партесні концерти буде Сергій Яременко<sup>44</sup>, просить вислати концерти і написати передмову, яку зголосився зредагувати та перекласти англійською мовою. Щоб переконати Яременка в необхідності якнайшвидшого друку концертів, Маценко пише до нього листа, копію якого надсилає Антоновичу. Цей лист є свідченням надзвичайної ваги, яка надавалася публікації партесних концертів (роль яких була, на думку Маценка, «епохальною»), що зможе звільнити українців від «зігнутого хребта “меншовартості”»,<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Там само.

<sup>43</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 7 грудня 1969 року, Роблін // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>44</sup> Яременко Сергій (1912–1997), композитор, скрипаль і диригент. У 1944–1952 рр. – у Голландії, музикант симфонічного оркестру, диригент, викладач гри на скрипці в українській семінарії у Гланебрузі. З 1952 в Канаді.

<sup>45</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 16 липня 1968 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

для самоствердження української культури на загал. У ньому, зокрема, йшлося:

Нам без жодного патріотичного крику лишилась тільки праця, документація нашого права до життя, документація нашої високої культури, якою пописується Москва [...] я, як і мої певні друзі ще з празьких часів, почавши хоч 1924 роком, вибрали шлях боротьби з Москвою у формі наполегливої праці на полі нашої культури. Шкода велика, що деякі з них погинули як О. Ольжич, Теліги, д-р Липа, померли такі, як Мосендз, Е. Маланюк, Бухгард (Клен) і др. Вони своєю роботою і життям заплатили, і тепер зрозумійте хоч Ви, що ось вже 37 років в Канаді я працюю, хвала Богові, тільки для себе – для української справи [...]

Хвала Богові, що існує (не існують!) д-р М. Антонович, що наполегливо працює у вибраному напрямі для свого народу, а Ви робите теж саме, але своїм шляхом.

Направду я гордий, що ми є і що при матеріальній допомозі розумних патріотів зможемо видати Партеси. Тому треба видати їх направду зразково.

Маценко брав дуже активну участь у виданні: окрім редакції та перекладу англійською мовою вступного слова Антоновича, він також редагував церковнослов'янську мову концертів («щодо текстів концертів: я знаю церк[овно]слов'янську мову, розшукую оригінальні тексти або правлю й підписане Вами на основі мовній і документів»<sup>46</sup>, і розшукував відповідні ілюстрації («до того я ще бажаю подати дві ілюстрації в кольорах: 1). Партесний хор (на хорах) із 17 ст. та в кольорах; 2). хлоп'ячий хор (на селі), яким диригує дяк. Образ М. Ярошенка. Обидва образи надзвичайні! Коли мені пощастить їх відповідно приготувати, а видавці заплатять, буде прегарно і достосоване до Ваших слів в передмові»<sup>47</sup>. Крім того, обговорювалися два варіанти видання: всі концерти окремою книжкою та кожен зокрема. Ще одна пропозиція Антоновича – вмістити автограф першої сторінки концерту «Даруй мі уміленіє», «щоб кожен, хто буде переглядати концерт, знав, яке відношення старих, партесних нот до сучасних нот видання»<sup>48</sup>. Цікаво, що один із п'яти

<sup>46</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 18 червня 1973 року, Вінніпег // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>47</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 7 серпня 1973 року, Вінніпег // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>48</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 14 вересня 1973 року // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

концертів, які Антонович спочатку вислав Маценкові – «Царице моя, преблагая» – було замінено на «Приїди, святий Душе», згодом було змінено і порядок публікації концертів, оскільки Антонович пропонував друкувати спочатку два різдвяні концерти, потім два «покаянні», і останнім концерт «Приїди, святий Душе» (у виданій збірці концерти розмістили за принципом образного контрасту, а не за жанровими ознаками). Антонович розуміє важливість представлення концертів не лише в україномовному середовищі, але й у англomовному культурному полі: «Добре було б, щоб було зазначено на обкладинці чи в іншому місці, хто видає ці концерти. Я не питаюся про це, тому що маю до Вас повне довір'я, але для чужинців це може мати певне значення. Особливо дані в англійській мові мусять бути виразні і поправні чи, точніше кажучи, зрозумілі для них, людей з поза українського середовища»<sup>49</sup>.

Усі ці видавничі справи затягнулися на доволі тривалий час – на початку вересня 1975 року концерти все ще не опубліковані: «Оптимізмом навіяла мене вістка, що проф. Яременко задумує організувати музичне видавництво і що він, при всій своїй праці, знаходить ще час на викінчення друку партесних концертів, – пише Маценко. – Добре було б коли б при нагоді наших концертів у Канаді й З'єднаних Штатах Америки<sup>50</sup> пустити ці концерти в продаж. Може все-таки хтось зацікавився б нашою музичною стариною!»<sup>51</sup>. А через місяць коротко: «Партесні концерти не доведеться Вам мати в Америці, ще не мають обкладинки і не можу справу прискорити»<sup>52</sup>.

Врешті обговорення цієї теми закінчилося з виходом у світ довгоочікуваної збірки – Ukrainian «Partesny» concertos. – Utrecht; Edmonton; Winnipeg (цікаво, що вказаний рік видання – 1974). Треба зазначити, що згодом, у 1979 році у Вінніпезі за сприяння того ж Павла Маценка була видана ще одна музична пам'ятка доби Козаччини – «П'ятиголосна партесна Служба Божа XVII століття».

<sup>49</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 18 серпня 1973 року // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>50</sup> 1975 року відбулася перша гастрольна подорож *Візантійського хору* до США і Канади.

<sup>51</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 5 вересня 1975 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>52</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 12 жовтня 1975 року, Вінніпег // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.



У статті, присвяченій аналізу цієї пам'ятки<sup>53</sup> й опублікованій 1973 року в щорічнику «Богословія», Антонович підкреслює важливість досліджень партесної музики другої половини XVI – XVIII ст., яка визначила шлях розвитку літургійної музики Східної Європи і засвідчила, що «золота доба» міцно закорінена у своєму музичному минулому і є тільки черговим етапом на шляху розвитку українського професійного музичного мистецтва.

До слова, саме українська партесна музика XVII–XVIII ст. була темою лекцій, які Антонович читав на літніх курсах УКУ в Римі з 1973 по 1979 роки. Програма лекцій свідчить про наміри Антоновича широко і ґрунтовно розкрити для слухачів вибрану тему – з джерелознавчої та історіографічної, музично-стилістичної та виконавської сторін. Згодом на основі своїх матеріалів він планував видати монографію про партесний спів в Україні, у його архіві знаходиться близько 130 сторінок машинописного тексту з авторськими правками і незакінченою бібліографією.

На сьогодні напрацьований великий корпус наукових досліджень партесної музики – Н. Герасимова-Персидська зазначає, що «бібліографія праць українських дослідників, в яких формувалася концепція жанру партесного концерту, нараховує близько ста позицій, і цей напрям досліджень є одним з магістральних у науковців української школи старовинної музики»<sup>54</sup>. Серед цих публікацій наукова праця Антоновича є одним із перших значущих внесків у підмурівок національної медієвістики. Він це розумів і писав у листі до Маценка: «Мені вдалося віднайти, розшифрувати й звести в партитуру деякі твори української партесної музики 17–18 ст. і тим поширити дещо обрії нашої музичної історіографії. Ви з питомою собі енергією добились того, що було надруковано п'ять п'ятиголосних концертів (1974) і П'ятиголосна Служба Божа XVII ст. (1979), заповнюючи тим хоч трохи білі плями історії української музики. Ці праці випередили, а може й зумовили київські видання нашої старовинної музики»<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Антонович М. П'ятиголосна партесна літургія – пам'ятка української музичної культури доби бароко. *Записки НТШ*. Т. ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії. С. 58.

<sup>54</sup> Герасимова-Персидська Н. Сорок років Musicae Antiquae Ucrainae. С. 26.

<sup>55</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від грудня 1987 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 4. Машинописний оригінал.

У цьому важливим видається вивчення наукового дискурсу епістолярію М. Антоновича як свідчення праці наукового мислення, творчого пошуку, зародження нових гіпотез. Аналіз не лише історії факту, а й історії намірів допоможе з'єднати «розірвані ланки певного явища»<sup>56</sup> в еміграційному музикознавстві та материковій музикознавчій науці і дає нам можливість зрозуміти історію дослідження одного з найважливіших періодів творення української музичної культури якщо не в цілості, то хоча б повніше.

## 5.2. Що стоїть за фактами, або два погляди на походження української літургійної музики

*Для мислення потрібні  
не лише розум і глибокодумність,  
а й мужність.  
Х. Арендт*

Укотре епістолярій Мирослава Антоновича дає нам змогу зрозуміти інтенцію наукової еміграційної музикознавчої думки у найбільш складні й малодосліджені перші повоєнні десятиліття. Ідеться про повоєнні студії над давньою українською літургійною музикою в еміграції, і фактами, які засвідчили їх існування, стали статті Мирослава Антоновича «Літургійна музика візантійсько-слов'янського обряду» (1958), «Візантійські елементи в антифонах української церкви» (1959) й «Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики» (1969), а також «Нариси до історії української церковної музики» Павла Маценка, які вийшли друком 1968 року. Ці публікації стверджують, що еміграційні музикознавці продовжили наукові дослідження в ділянці, яка в Україні перші повоєнні десятиліття переживала період стагнації, і що теза про компенсаторну роль еміграційних музикознавців є не їхнім внутрішнім міфом задля виправдання своєї еміграції, а об'єктивною реальністю у тих ділянках музикознавчих пошуків, на які в Радянській Україні була накладена негласна ідеологічна заборона<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Булат Т. Ланцюгова реакція в культурі. *УВАН у США. Науковий збірник (1945–1950–1995)*. Т. IV / ред. Марко Антонович. Нью-Йорк, 1999. С. 80.

<sup>57</sup> Детальніше див.: Граб У. Що стоїть за фактами, або два погляди на походження української літургійної музики в епістолярії М. Антоновича. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2017. № 17. С. 61–72; її ж. Два погляди на генезу української літургійної музики в епістолярії М. Антоновича. *Theorie und Geschichte der Monodie*. Internationale wissenschaftliche Tagung. Brno, 2018. Band 9. 1. S. 43–68.

Після Другої світової війни музикознавці в еміграції – Федір Стешко, Павло Маценко, а також репресований Борис Кудрик, який невдовзі помер у мордовських таборах, – провадили наукові пошуки у ділянці давньої церковної музики. Проблеми генези українського церковного співу в більшому чи меншому обсязі розглядалися у загальних працях з історії української музики, таких як «Історія української музики» М. Грінченка (1922), «Огляд історії української церковної музики» Б. Кудрика (1937), «Нариси історії української музики» А. Ольховського (1941), «Українська музика. Історично-критичний огляд» А. Рудницького (1963), але лише книга Рудницького, багато в чому контroversійна за своїм змістом, вийшла друком у повоєнні роки. Частково торкався цієї теми Осип Залеський, у значному музично-публіцистичному доробку якого є дві статті, присвячені питанням церковної музики. Принагідно згадаймо, що О. Залеський у 1914–16 роках вивчав музикологію у Віденському університеті, де записався на лекції Е. Веллеса про історію візантійської музики. Коли у 1962 році в Базелі була опублікована праця Е. Веллеса «Гимни східної церкви», О. Залеський написав на неї рецензію, підкреслюючи велике значення для пізнання української церковної музики досліджень Е. Веллеса й інших західних науковців. Зазначивши брак подібних праць українських вчених, О. Залеський звертається до церковних організацій з ініціативою створити спеціальний стипендіальний фонд для дослідження літургійної музики<sup>58</sup>.

Грінченко найширше аналізує сучасні дослідження з історії давнього церковного співу і притримується думки, що початки богослужбового співу на Русі формуються через посередництво болгар, що практикували «грецький спів ослов'янений»<sup>59</sup>, а народнопісенні впливи уможливили «національно руський» або «самостійно-національний колорит»<sup>60</sup>. Після XI ст. не виключає й прямого візантійського впливу, однак говорить швидше про «візантійський характер співу», що вплинув передусім на характер демественного розспіву тощо. Хронологічно наступним є «Огляд історії української церковної музики» Бориса Кудрика, але його увага зосередже-

<sup>58</sup> Карась Г. Публіцистика та музикознавча спадщина Осипа Залеського: жанри, напрями, здобутки. *Записки НТШ*. Т. ССLXVII. Праці Музикознавчої комісії. С. 196.

<sup>59</sup> Грінченко М. Історія української музики. Київ, 1922. С. 116.

<sup>60</sup> Там само. С. 111.

на насамперед на партесній добі й композиторах «перемишльської школи». Звідси у великому розділі, присвяченому «українському музичному середньовіччю», є лише коротка згадка про те, що Україна прийняла церковну музику з Візантії і частково з Болгарії, а з половини XI ст. «починає творитися питомо-українська церковна музика, відмінна від грецької, як і болгарської»<sup>61</sup>.

«Нарис історії української музики» А. Ольховського написаний у радянський час, звідси необхідні маневри «між Сциллою і Харібдою» в історичному наративі. Знову ж підкреслюється роль народної пісні, яку «український народ» (!) вніс у візантійсько-болгарську традицію і яка «запліднює дальший розвиток української професійної культури»<sup>62</sup>. Антін Рудницький у праці «Українська музика. Історично-критичний огляд», продовжуючи цю ж тезу про опосередкований вплив греко-візантійського співу, пише про вироблення у другій половині XI ст. «цілковито окремого характеру» церковної музики і появу незалежного «власного стилю», хоч він і зберігає візантійську систему осьмогласся.

Важливі міркування щодо генези сакральної монодії містять окремі праці О. Кошиця, їхньою головною тезою є те, що вже у XII ст. церковний спів був «українізований», і відбувся цей процес на ґрунті народного українського співу – світського і культового. Цій темі також присвятив статтю Аристид Вирста, еміграційний музиколог і скрипаль, але як він сам зазначив: «Помимо того, що я не є спеціаліст в цій ділянці, то я погодився просто з принципу, що нам треба всюди бути»<sup>63</sup>.

Отож силою обставин після Другої світової війни медієвістичні студії продовжуються «в екзилі». Відірвані від джерел, еміграційні музикологи розшукують по світу необхідну літературу, по крихтах, листовно, збираючи інформацію, пересилають один одному ноти або мікрофільми, буквально вириваючи у повсякденних клопотах і праці години для пошуків у ділянці, яка в Україні була під негласною забороною. Йдеться передовсім про Павла Маценка і Мирослава Антоновича, у працях яких досліджувалися питання, пов'язані з витоками української літургійної музики та її музичною стилістикою.

<sup>61</sup> Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів, 1995. С. 10.

<sup>62</sup> Ольховський А. Нарис історії української музики. С. 58.

<sup>63</sup> Вирста А. Лист до М. Антоновича від 5 листопада 1965 року, Бург ля Рейн // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

Маценко свої студії над давньою літургійною музикою розпочав ще під час навчання у Празі, захистивши на початку 30-х років під керівництвом Ф. Стешка дисертацію «Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолої 1775 року». Емігрувавши до Канади, він продовжує свою працю, остаточно завершуючи її виданням «Нарисів до історії української церковної музики» (1968) та «Конспекту історії української церковної музики» (1973). Для Антоновича 50-ті роки – це початок його наукових студій над церковною музикою і період формування концепції про її візантійську першооснову. Дві напрямні, які окреслили коло його наукових зацікавлень у гарвардський період, інспіровані доступом до західної історіографії, отримують своє якісне наповнення. Наукові ідеї щодо української літургійної музики були озвучені на конгресі в Оксфорді 1955 року, у Парижі 1957 року, а Жоскенівський конгрес 1961 року в Нью-Йорку став важливим підсумком пошуків Антоновича у царині західноєвропейської музики ренесансу.

Антонович знав від Маценка про його погляди на походження українського церковного співу, про критичне ставлення до праць Кудрика через його, як вважав Маценко, «провізантійську» позицію і спочатку, як виглядає, вповні їх поділяв. Але знайомство у Кембриджі з новими джерелами, спілкування з музикологами-візантиністами Е. Веллесем, М. Веліміровичем, знайомство з вченим-візантиністом І. Шевченком похитнули його впевненість у непомилності питома «української» версії. «Недавно я зустрів Пана Шевченка, з ким ми познайомилися два роки тому, – писав до Антоновича М. Велімірович. – Він сказав, що отримав Ваш лист про роботу над візантійською музикою. Я був безмежно радий дізнатися, що наша маленька армія візантійців зростає, і це надзвичайно, що Ви приєдналися до неї зі своїми новими дослідженнями»<sup>64</sup>.

Ще з Гарварда М. Антонович, прочитавши книжку О. Кошиця «Про генетичний зв'язок...», обережно напише в листі до Маценка: «Його вислови про впливи народної пісні на церковну дуже цікаві – хоч напевно були й відворотні впливи (підкреслено олівцем – У. Г.). Та Кошиць правий [...] А все-таки наша церковна музика – це другий світ, хоч і багато є подібностей із народного»<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> Велімірович М. Лист до М. Антоновича від 6 березня 1956 року, Вашингтон // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>65</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 2 жовтня 1953 року, Кембридж // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Автограф.

На початку 1955 року Антонович подав тему на музикологічний конгрес в Оксфорді (Англія) «Українські літургичні мелодії». Це був відважний крок не лише з огляду на відсутність нотних джерел («У мене є тільки київські мелодії з московського обіходу та галицька “самоїлка”. Треба мені Києво-Печерських, закарпатських, холмських й інших напівів із старих “ірмологіонів” чи обіходів, а також їхні обробки»<sup>66</sup>), але й відомих праць з російської історіографії. «Писав я в цій справі до різних наших людей... навіть до редакції часопису “Свобода” писав... Прохав, жебрав за матеріалами, хвилювався... Не те, що ніхто не поміг, але й не відповів на листа. Не дуже прихильно поставився до цього рішення і проф. Смаєрс, який вважав, що виступати треба про Жоскена»<sup>67</sup>, – записав у своєму щоденнику Антонович. Справді, історія повторилася: готовий матеріал з дослідження творчості Жоскена Дебре (в грудні того року Антонович здав до друку свою статтю про ренесансні тенденції в месях «Fortuna desperata» Жоскена і Обрехта), на тему української літургійної музики немає майже нічого, окрім великого бажання озвучити її на конгресі, у якому візьмуть участь музикологи зі світовим ім'ям.

Знову ж, як і при підготовці до утрехтського конгресу, першим відгукнувся П. Маценко. Він посприяв тому, що дружина О. Кошиця, з яким його лучили близькі стосунки, вислала Антоновичеві з бібліотеки О. Кошиця «все, що можливо», зокрема «Гласопіснець» І. Дольницького 1894 року, «Простопініє» о. Хоми, «Службу Божу» О. Кошиця, написану на основі Львівського Ірмолая (як спеціально наголошує Маценко, «Кошиць не змінює мелодії і тому кожен можна брати за приклад»<sup>68</sup>). «Пані Кошиць і мені (П. Маценко) дуже є побажаним, щоб Ви могли на Конгресі і скрізь представляти наше мистецтво якнайкраще і найбільш достовірно, – написали вони у спільному листі. – [...] Будьте витривалі та переконані, що мало хто дбає про наше музичне мистецтво і що Ви виконуєте велику місію як вибранець (духово) народу, Біг Вам допоможе»<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 8 березня 1955 року // Там само. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>67</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 27.02.1955. С. 168/1.

<sup>68</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 16 березня 1955 року, Вінніпег // Архів М. Антоновича. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>69</sup> Там само.

Відсутність російської історіографії зіграла «на руку» – Антонович випишує і вивчає західні джерела, зосереджуючись на працях з візантиністики, які задають новий вектор його пошукам, відкривають методологічно нові горизонти у розумінні історичних витоків літургійного співу. «Саме перед конгресом мені вдалося віднайти прямий зв'язок Антифонів (ступенна) з старими грецькими мелодіями в транскрипції Тільярда. Оба варіанти “знаменний” і “львівський” мають елементи, спільні з старовізантійськими», – повідомляє він Маценка, який саме збирає матеріали до написання порівняльної студії про церковний спів. «Ви мене просто “прибили”, повідомивши про транскрипцію старо-грецьких мелодій Тільярд-а!, – вражено відписує Маценко. – [...] Чи міг би я дістати хоч кілька зразків?» Справді, праця Генрі Тільярда, присвячена транскрипції візантійських невм, стала «революційною» в осмисленні музичної складової візантійської гимнографії і, зокрема, генези руського невменного нотопишу.

29 червня Антонович прибув в Оксфорд, який справив на нього неабияке враження: «Всюди прекрасні будівлі: церкви, коледжі – їх ту аж 22, університет (один з найстарших в Європі). Імпозантні будівлі з 12-, 13-, 14- до 17-го століття. Все неушкоджене, дбайливо доглянене»<sup>70</sup>. Багато хто з присутніх музикологів був знайомий із дисертацією Антоновича, що стосувалася творчості Жоскена, і це сприяло спілкуванню та зав'язуванню нових професійних контактів. Серед давніх знайомих був Егон Веллес, зустріч з яким відбулася на неофіційному прийомі в день приїзду. «Я зразу наткнувся на Егона Веллеша, музиколога світової слави, одного з тих, що розшифрували музичне письмо старої Візантії й перевели старовізантійські церковні співи на сучасне нотне письмо, – згадує Антонович. – Він автор багатьох книг і різних праць, і статей, а в цьому і заміток про закарпатські церковні співи, зібрані Бокшаєм. Егон Веллеш і скрипаль, і композитор-модерніст. І ось цей проф. Веллеш не міг налюбуватися спрощеним, галицьким варіантом мелодії Стеценківського “Вірую”, що його він мав на грам. пластинці нашого Візантійського хору з Утрехту [...] Розповідав, як він ілюстрував свій доклад у англійському радіо БІ-БІ-Сі моїм виконанням “Вірую”, і як після цієї передачі багато хто звертався до нього за платівкою з моїм “Вірую”»<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 29 червня 1955. С. 168/3.

<sup>71</sup> Там само. С. 168/4.



Робота конгресу йшла за програмою: ухвалення нового статуту Інтернаціонального Музикологічного товариства на загальній ансамблеї, елегантний прийом в ратуші учасників конгресу і, нарешті, день виступу. Перед переповненою залою Антонович виголосив свою 20-хвилинну доповідь і на прохання проф. Веллеса заспівав «початкову фразу двох варіантів Догмата 6-го гласу» й «Вірую» у скороченому варіанті. «Після співу учасники привітали мене гучними оплесками, а проф. Веллеш, помітно зворушений, дякував мені й за доклад, і за спів. Після доповіді відчувалося “помітне зацікавлення” і темою доповіді, тобто українською музикою, і моєю особою. Відчував я це впродовж цілого конгресу»<sup>72</sup>, – пише Антонович. Наступний день продовжив знайомства у неформальній атмосфері – для учасників конгресу влаштували прийом в одному зі старовинних монастирів. На столах стояло частування, присутні жваво спілкувалися, відновлюючи старі знайомства і зав’язуючи нові, «монастирські мури з 12 ст., крилаті старі дерева, зелені травники, все це творило приманливу картину». І характерна деталь: «Тільки двох старших людей середнього віку ходило поважно й мовчазно, приглядаючись до всього з увагою. Вони ніколи не розлучались і не приєднувались до інших гуртків. Були це представники Москви: відомий історик музики Келдиш і І. Мартиноф (очевидно, йдеться про Івана Мартинова, російського музикознавця). Був і ще один учасник конгресу, який відрізнявся від інших і своїм виглядом і своєю поведінкою: це доцент віденського університету, словак з походження, на прізвище Загіба»<sup>73</sup>. Із Францом Загібою, який не приховував своїх проросійських настроїв, Антонович вже зустрічався на утрехтському конгресі. Не раз згадує Антонович у своєму щоденнику про «пильне око», яке спостерігало за ним впродовж всього конгресу.

У «ширій, родинній» атмосфері відбувся візит в гості до проф. Веллеса, де серед запрошених був датський музиколог Йенс Петер Ларсен з дружиною, відомий спеціаліст з творчості Й. Гайдна і головний редактор двох видань його творів з 1949 по 1955 роки; Фріц Фельдман (1905–1984), німецький музиколог, що досліджував давні рукописи та музичні манускрипти середньовічної Сілезії; «старенький професор Феранд» – Ернст Томас Феранд

<sup>72</sup> Там само. С. 168/6.

<sup>73</sup> Там само.

(1887–1972) – угорський музиколог, автор численних досліджень з імпровізації в європейській музиці, Едіт Ківі (1908–1992), професор Тель-Авівського університету, відомий історик музики й етно-музиколог, одна із засновниць ізраїльської музикологоії й знаний колекціонер етнічних музичних інструментів. У цьому товаристві «др. Ківі продемонструвала кілька грам. платівок з єврейською та арабською релігійною музикою (співами). Та дала деякі пояснення до тих співів, – згадує Антонович. – Цікаві ті орієнтальні мелодії. Мене найбільше приваблювали співо-рецитації біблійних текстів. Вони мені нагадували читання євангелії галицькими священиками, дарма що в єврейських речитативах було більше орієнтальних прикрас»<sup>74</sup>. Після її доповіді проф. Веллес запропонував Антоновичу заспівати щось з української церковної монодії та показав присутнім «Простопініє» І. Бокшая, а після обіду всім товариством відбули подорож на кораблі Темзою. Попереду на учасників конгресу чекав Лондон, овіяний духом старої імперії: їм організували прийом у Королівській музичній академії, яка вважала за обов'язок привітати членів музикологічного конгресу, бо лише віднедавна музикологія ввійшла до англійських університетів як окрема наука, а до того її плекали лише в академії. У Лондоні Антонович мав зустріч з о. митратом О. Малиновським, генеральним вікарієм для українців у Великій Британії, і з 80-літнім професором В. Щербаківським, а на наступний день повернувся у «свій» Утрехт. Із проф. В. Щербаківським Антонович знався ще з часів організації Української католицької духовної семінарії в Німеччині, у замку Гіршберг, куди він приїздив читати лекції семінаристам. А о. митрат О. Малиновський був давнім, ще з часу львівських студій, приятелем.

На матеріалі свого виступу Антонович підготував статтю «Візантійські елементи в антифонах української церкви», рукопис якої на початку жовтня вислав Маценкові (опублікована була лише 1959 року). У ній Антонович порівнює українські та візантійські антифони на основі львівського друкованого Ірмоля 1904 року, «Простопінія» о. Хоми та дешифровок Тільярда. Виявляючи мелодичну спорідненість української і візантійської музики, Антонович також відзначає «перетворення в душі українізації», звідси українські мелодії «є більш, ніж звичайними варіантами візантійських зразків. У більшості випадків – це нові твори української музики,

<sup>74</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 3 липня 1955 року. С. 168/9.

які лише побудовані на мелодичній основі давньої візантійської церковної мелодії»<sup>75</sup>. Такий висновок Антоновича, та ще підкріплений зразками народних пісень, дуже схвально сприйняв Маценко («Ваш і О. Кошиця зразки стверджують думку Смоленського про творення нашого співу таки в Україні і на основі народної творчості»<sup>76</sup>) і неодноразово посилається на них у своїх «Нарисах».

Згадуючи про свою «вічно незакінчену працю» («Нариси з історії української церковної музики»), Маценко пише: «Ці нариси принесуть мені багато клопоту, бо я на основі різних праць прийшов до заключення, що наша церковна музика не прийшла з Візантії і навіть з Візантії через Болгарію. Вона значно старша, хоч по офіційному охрищенні візантійські духовники насаджували свій спів і принесли свою музичну систему, що формально була прийнята, а все ж спів побудований на іншій системі і був глибоко народним із впливами (підкреслення моє – У. Г.), що й не дивно, синагогального щодо форми співу та співів християнських церков Близького Сходу – бо ж цей Схід раніше признав християнство, ніж Рим і Візантія»<sup>77</sup>.

Антонович поки що обережно, на основі наполегливих студій візантійської нотації, відписує: «Признаюся, я схилився до теорії візантійського походження нашої церковної музики [...] Я був, що правда, захоплений теорією Кошиця про українське походження Догматів, але будучи з професії “невірном Томою”, почав ковиряти у візантійських догматах і один таки віднайшов, який має подібні схожості як антифони... а на решту не стало часу... Все ж таки думка про українське походження Догматів зовсім захитана (підкреслення моє – У. Г.)»<sup>78</sup>.

Наукову працю в цій ділянці дуже уповільнював паралельний пошук відповідних джерел, досліджень західних науковців, а насамперед життєві обставини, які диктували свої умови. Так, Маценко з гіркотою писав: «Оце “існувати” забиває людину, припиняє

<sup>75</sup> Антонович М. Візантійські елементи в антифонах української церкви. Його ж. *Musica sacra*. С. 38.

<sup>76</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 17 жовтня 1955 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>77</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 5 грудня 1956 року, Вінніпег // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>78</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 16 грудня 1956 року, Утрехт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

думання, відтягає від того, що дороге й для чого віддав роки праці [...] доводиться битись з обставинами, як риба об лід. Ці обставини й відтручують мене від потрібного моїй душі і врешті засипають мої мізерні знання порохом вічності, як ті піраміди. Оце фактична дійсність, яка позбавляє від усіх побажань, відтягає від накреслених плянів праці»<sup>79</sup>.

Антонович теж неодноразово пише про перевтому і загострення проблем із здоров'ям через неї: «Коли тепер доводиться працювати день на університеті, а вечорами проби хору та індивідуальні лекції співу (постановка голосів) для співаків мого хору, а крім того для співаків іншого голландського хору (під проводом іншого голландського дірігента), що тривають без перерви від шоста тридцять вечером до дванадцятої, а то й пів першої ночі, не говорячи вже про часті концерти й поїздки хору та мою особисту (наукову) працю і т. п., то вірте, що часом йду додому немов п'яний з утоми»<sup>80</sup>. Дуже виснажувала Антоновича типова голландська погода, яка позначалася на фізичному здоров'ї і психологічному стані: «Холодна, гнила, повна вітрів. Кілька степенів нижче зера, а вже з чоловіка душу “вибирає”... а позатим гниль...страшна, безконечна, така, що розкладає чоловіка живцем [...] Я вже стужився за справжньою зимою... за справжнім літом... Знаєте, без сонця навіть квіти в городі не пахнуть»<sup>81</sup>, – скаржився Маценкові, страждаючи від голландської «вічної осені».

А наприкінці жовтня у щоденнику Антоновича з'являється лаконічний запис: «Дістав листа від брата з Америки (Адама Антоновича – У. Г.). Гнітючі новини. Підтвердження вістки про смерть нашої мамці, вістка про заслання брата о. Євгена в Сибір, про “відсутність” брата Андрія. Вістки ці подала з Сибіру стрієчна сестра Славка Антонович»<sup>82</sup>. Скупі рядки про своїх близьких, стосунки з якими були обірвані, і розшукувати їх було небезпечно, насамперед для них самих. Лише один раз спогади стали такими болю-

<sup>79</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 25 жовтня 1956 року // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>80</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 29 березня 1956 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>81</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 30 березня 1964 року // *Там само*. Арк. 1. Автограф.

<sup>82</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 24 жовтня 1955. С. 184.

чими, що вилилися на сторінки щоденника – 13 січня 1952 року, після виконання *Візантійським хором* українських колядок в одній з церков Утрехта. «Новий рік зустрічав я в самоті, а коли великий старовіцький годинник вибив дванадцяту годину ночі, мене збрала несамовита туга, – записує Антонович [...] Мої думки полинули додому на Україну, до моєї рідної, від якої я довго не мав жодної вістки, не знав навіть, чи вона ще живе, чи ні. Я засвітив свічку і сидів самітний зі своїми думками, спогадами й тугою»<sup>83</sup>.

Але життя тривало. У серпні 1957 року помирає проф. Смаерс, директор Музикологічного інституту в Утрехті, якому Антонович завдячував багато чим. Саме під його керівництвом він захистив докторську дисертацію, проф. Смаерс посприяв його стипендіальній поїздці у Гарвард, він же взяв молодого, «бездержавного» науковця своїм асистентом, разом з ним готував до друку повне видання творів Жоскена Дебре. Зрештою, як знавець творчості Жоскена і спеціаліст з ідентифікації його творів, Антонович сформувався під наставництвом проф. Смаерса, відомого фахівця в ділянці західноєвропейської музики ренесансу. Тому смерть останнього у травні 1957 року викликала велике занепокоєння за свою подальшу долю. Антонович упорядковує архів Смаерса, готується до виступу на Конгресі церковної музики в Парижі: «Назовні твої успіхи (головно з хором), а всередині втрати й Сагара (пустеля – У. Г.). Проблеми припікають, бовтаєшся в пісках непевности, а оаз немає»<sup>84</sup>. А тут ще додався запланований на 4 вересня з'їзд українських музикологів у Мюнхені, які мали серед інших обговорити найважливіше питання – створення музично-мистецького журналу і ряд концертів хору, а з вересня викладацька робота: дві години на тиждень музичної палеографії для молодших студентів, дві години – «стилістика вокальної поліфонії 16 ст.» для старших, яку дотепер викладав проф. Смаерс. Крім того, тривала праця з підготовки до друку двох збірок мотетів Жоскена, дописи до бельгійської і німецької енциклопедій, наукове керівництво студентськими працями, коректа власної статті «Літургійна музика візантійсько-слов'янського обряду», «писання викладів» та переписування

<sup>83</sup> Там само. С. 12

<sup>84</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 6 серпня 1957 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

партитур для хору. Врешті додалися приємні клопоти і в особистому житті: 30 грудня 1958 року Антонович бере шлюб із 24-літньою голландкою Карлою – милою, лагідною дівчиною, яка спеціально почала вчити українську мову з поваги до свого нареченого.

Лише через рік – у вересні 1959 – Антоновича зарахували на постійну працю в університеті «науковим працівником». Він навіть сподівався, що згодом зможе викладати візантійську й українську літургійну музику, а «поки що збираю матеріяли (деякі на кошт університету) і для університетської (музикологічної) бібліотеки»<sup>85</sup>, – радів Антонович. Справді, Музикологічний інститут в Утрехті, який мав «досить поважний» фонд для мікрофільмів, розпочав збірку джерел з давньої української музики саме завдяки Антоновичу. Отож йдуть офіційні листи, зокрема до п. Кошиць, яка погодилася зробити мікрофільм з Обіходу КП Лаври, «Простопінія» о. Хоми, Ірмологіону Тяпецького, до митрополита Іларіона, що має «бемолярний» Ірмолой 1682 року, до Маценка з проханням зробити мікрофільми з праць Ф. Стешка, до А. Вирсти про праці російських дослідників Вознесенського, Металова, Смоленського та ін., «Історію української музики» М. Грінченка; замовляє київське факсимільне видання «Граматики» Ділецького тощо. Паралельно тривають пошуки джерел: «Я ту не маю ні одної праці з ділянки історії церковної музики. Це жах! Навіть Кудрика не маю»<sup>86</sup>.

Антонович згадує цікавий факт: Утрехтський музикологічний інститут хотів замовити з Москви мікрофільми кількох Ірмологів та друкованих праць російських дослідників: «І увявіть собі, що навіть друкованих праць не дали сфільмувати... Все, що вдалося сфотографувати, це праця Вознесенського про “великий знаменний розспів” та Металова про російську семіографію... Яка страшна вирахованість, консеквентність до кінця, до злочину»<sup>87</sup>, – писав обурений Антонович.

Нотні збірки дозволяють продовжувати роботу в розпочатому напрямку – аналізуючи мелодичний матеріал ірмосів, Антонович

<sup>85</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 26 вересня 1959 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>86</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 19 листопада 1962 року // *Там само*. Арк. 1. Автограф.

<sup>87</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 15 червня 1967 року // *Там само*. Арк. 1. Машинописний оригінал.

намагається його систематизувати, щоб згодом провести порівняльні студії з візантійськими джерелами. Ці студії лягли в основу його доповіді, яку він виголосив на музикологічному конгресі у Зальцбурзі 1964 року. Про цей конгрес Антонович не залишив ні у своєму щоденнику, ні в листуванні ширшої інформації, відомо тільки, що він був розчарований тим, що його виступ скоротили із сорока до п'яти хвилин. Однак ці студії привели його до важливих спостережень: «Дійшов я до висновків, за які часами самому робиться моторошно. Виходить так, що Львівський Ірмолой – а точніше кажучи його ірмоси – одинокі додержали ключа – за яким можна розв'язати проблему гласів у візантійській музиці – та й збудувати міст між літургічною практикою і старою візантійською музичною теорією. Я пустився “проти струї” (виділення моє – У. Г.) [...] Цим разом, здається, будуть бити і свої і чужі»<sup>88</sup>.

З цього часу в дуже тактовній, але категоричній формі Антонович і Маценко, кожен зосібна, обстоюють свої концепції походження українського літургійного співу.

Маценко у «Нарисах...» передовсім здійснює ревізію російської історіографії і бачить це своїм основним завданням: «Наша культура – в першу чергу політика (виділення моє – У. Г.). Тому і в праці про церковну музику я відвойовую наше від захланних москвинів»<sup>89</sup>. Ще на початку 60-х він стверджував:

Нам доводиться тепер студіювати всю масу протирічливих студій учених Московії та учених всього світу, щоб знайти віконце до української правди. А вона дуже проста і коротка: наш спів сформувався в Києві (виділення моє – У. Г.). [...] Цікаво проте, що спів суворо затримав старі київські основи, а почав набувати відмінних рис (редакцій) аж в добу Братств. Важне також, що ці зміни були також загальними, й тому нова система – «київське знамя» – з'явилась в Києві. Тому то я схильний наш старий спів називати українським, основну його редакцію в 14 ст. називати київським (що в основі і наших ірмолоїв), але інколи з місцевими редакціями<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 30 березня 1964 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Автограф.

<sup>89</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 22 вересня 1967 року, Роблін // *Там само*. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>90</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 1 грудня 1962 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.



Антонович щораз сміливіше твердить про візантійські корені давньої церковної музики. Його доповідь на зальцбурзькому конгресі, що вийшла друком аж 1969 року під назвою «Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики», оперта на сучасну західну історіографію – праці Е. Вернера, Е. Веллеса, О. Гомбоші, А. Свана, Е. Кошмідера, О. Странка, Г. Тільярда та ін. У ній Антонович не лише стверджує генетичний зв'язок української літургійної музики з візантійською, досліджуючи тетрахордову будову літургійних мелодій, дуалістичну теорію іхосів, яка сформувалася у візантійській теорії і, за твердженням Антоновича, «безперечно прийшла в українську музику з Візантії та до сьогодні збереглася в українському Ірмолої, принаймні як рудимент чи залишкова форма»<sup>91</sup>. Він стверджує важливість вивчення українських Ірмолоїв як надзвичайно цінного джерела не лише для української, але й ширше – візантійської та слов'янської музики при дешифровці давніх візантійських та слов'янських невменних записів.

Дискусію з Маценком Антонович продовжує у розлогах листі, де аргументує свою позицію: генетично українська музика споріднена з візантійською, а українськість у літургійну музику прийшла разом зі способом виконання й особливостями мовної метроритміки:

Наші літургічні мелодії стали українськими вже через традиційний, український спосіб їх виконання (виділення мое – У. Г.) [...] І ось видається мені, що в багатьох співах із системи осьмох гласів українськість мелодій базується на (далеко дальше йдучих) перемінах цього рода, на ритмічних модифікаціях, опертих почасти на «старословянську» (староукраїнську) й новоукраїнську мовну ритміку і на український (а не орієнтальний) спосіб виконання цих мелодій, що, в свою чергу, причинився до дальших перемін в мелодиці й ритміці, дальше відходив від своїх візантійсько-орієнтальних перовзорів [...] Йдеться ту тільки про генетичне споріднення і в цьому спорідненні я чим раз більше впевнююся так на підставі студій візантійської музики, як і на підставі історії церкви<sup>92</sup>.

<sup>91</sup> Антонович М. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики. Його ж. *Musica sacra*. С. 43.

<sup>92</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 1 вересня 1967 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 2. Машинописний оригінал.

Антонович обстоював думку про безпосереднє перенесення літургійних наспівів із Візантії, які зберегли свої головні музично-стилістичні ознаки і, зафіксовані в українських нотолінійних Ірмолях, залишилися «зовсім або майже зовсім» незмінними.

Павло Маценко свою методологічну позицію остаточно заманіфестував у «Нарисах до історії української музики». Віддавши до друку свою книжку, пише до Антоновича: «Ото вже, коли її дістанете, то готуйтеся відтепер, щоб серце могло витримати. А це тому, що я йду, мені здається, зовсім іншою дорогою в справі пізнання нашого церковного співу, його родоводу»<sup>93</sup>. Він категорично стверджує: «Первісне християнство, а з ним і церковний спів, прийшли в країну не з Візантії, чи з Візантії через Болгарію, а з Близького Сходу і що формально основою українського церковного співу мусіла бути народна музична творчість з додатками зразків співів Малої Азії»<sup>94</sup>. Із Візантії український церковний спів запозичив осьмогласся, форми співу, частина з яких одразу «заллялася» народнопісенним змістом, а інша поступово пристосувалася до українського сприйняття.

Мабуть, аналізуючи наукові гіпотези обох музикознавців, більш слушним буде говорити не про «відірваність паралельних напрацювань» (за О. Гнатишин<sup>95</sup>), а навпаки, про паралельну працю, але оперту на методологічно відмінні засади, що у висліді привело до формування різних концепцій. Очевидно, що їх праці, які з'явилися друком у десятиліття шістдесятих, не були і, враховуючи ідеологічні мотиви, не могли бути введені в Україні у науковий обіг. Але й українська музична медієвістика як окремий науковий напрям продовжила «дорадянські» музично-історичні пошуки лише у 70-х з появою досліджень О. С. Цалай-Якименко, Н. Герасимової-Персидської, Ю. Ясіновського, Л. Корній, А. Конотопа та ін. «На той час іще неможливо було вести об'єктивні дослідження, пов'язані із встановленням хронологічних і географічних меж зазначеного явища» («українська музична культура» – У. Г.), – пише О. Немкович

<sup>93</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 22 вересня 1967, Роблін // *Там само*. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>94</sup> Маценко П. Нариси до історії церковної музики. Роблін – Вінніпег, 1968. С. 45.

<sup>95</sup> Див.: Гнатишин О. Концептуальність у дослідженні української церковної музики П. Маценка: від аналізу Ірмоля до генези явища. *Культура України*. Харків, 2014. Вип. 45. С. 254.

про напрями розвитку українського музикознавства 60–80 років. «Уявлення про ці межі поки мали корелювати з відповідними положеннями офіційної історіографії», оскільки за офіційною версією «виникнення української народності здійснилося лише після занепаду Київської Русі»<sup>96</sup>.

Після виходу друком 1969 року статті про українські ірмоси Антонович продовжує працю над тропарями, вивчає Догмати і приходять до висновку, що ірмоси, Догмати – богородичні, степенні Антифони і деякі стихирі в основі мають спільні мелозвороти: «Ці всі гимни є, на мою думку, генетично пов'язані з візантійською музикою, хоч вони, а головню деякі з тих мелодій, вже зовсім зукраїнізовані. Інші літургічні співи це вже твори суто українського походження, навіть коли б їх праджерела лежали десь поза Україною»<sup>97</sup>.

Особливий інтерес викликали Догмати, які вважав найкрасивішими піснеспівами Української Церкви. У листі до Маценка зізнається, що переписав всі мелодії обробок Богородичних догматів О. Кошиця, і починає «зубрити» догмати з Львівського Ірмологіону:

Я щоразу наближаюсь до проблеми форми Догматів, немов кіт до горячого молока, і щоразу відступаю від неї. Я бачу там творчу індивідуальність (не колектив чи народ), що свідомо, я б сказав раціоналістично, складала поодинокі мелозвороти чи там мелодичні формули в певну цілість, так як це було при творенні образів мозаїк... З бігом часу може й дещо перемінилося, але основа залишилася непорушною [...] Якась система і то «залізна» є, але її нелегко невтаємниченом збагнути, так само як нелегко збагнути системи Шенберга чи «серійної музики» для тих, хто її не знає<sup>98</sup>.

Треба підкреслити, що вести дослідницьку працю великою мірою допомагало те, що музикознавчий інститут Утрехта (зрозуміло, за ініціативи Антоновича) за свій кошт замовляв мікрофільми і фотокопії стародруків (Львівський Ірмологіон 1700, Ірмологіони 1709, 1757 років, Почаївський 1794 року та ін.) і сприяв їх вивченню. Його дослідження лягли в основу англійської монографії «The chants

<sup>96</sup> Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. С. 338.

<sup>97</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 14 лютого 1969 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>98</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 8 квітня 1968 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

from Ukrainian Heirmologia»<sup>99</sup>, яка вийшла друком за підтримки Інституту музикології Утрехтського університету 1974 року.

Ця праця написана з подвійною метою: дослідити давні ірмолойні співи на основі гимнографічних книг, які з'явилися в Україні після 1700 року, і познайомити з цією проблематикою західний музикознавчий світ. Уявлення про східноєвропейську церкву та її музичну складову Захід отримував здебільшого з російських медієвістичних досліджень, тож з'ясувати всі принципові розбіжності й представити давню українську літургійну музику, наголошуючи на окремішності та візантійській генезі, було для Антоновича важливим завданням. Важливо також було дати чітку уяву про будову цих піснеспівів і їхню музичну характеристику. Антонович сподівався, що його праця сприятиме не лише глибшому розумінню сутності української літургійної музики, а й буде джерелом для компаративістських студій літургійної музики інших народів візантійського обряду, і навіть для дослідження музики Візантії. Оскільки відповідних джерел на Заході було небагато, а зі Східної Європи їх неможливо було отримати, дослідження Антоновича опирається на власні спостереження.

Формальний аналіз згрупованих в окремі розділи найважливіших піснеспівів – ірмоси, догматики (богородичні), антифони (степенні), стихири, тропарі й інші змінні піснеспіви – Антонович доповнює інформацією про київську нотацію, систему осьмогласся, описом, характеристикою і порівняльним аналізом піснеспівів з Ірмологіонів 1700, 1904, 1957 років, рукописного Ірмологіону 1932 року з Тяпча (з приватної збірки митрополита Іларіона), «Гласопісця» Дольницького, «Простоїнія» Бокшая та Обиходу Києво-Печерської лаври 1910 р. й інших збірок літургійних піснеспівів, підкреслюючи час до часу генетичну спорідненість ірмолойних мелодій зі старою візантійською музикою.

Антонович аналізує форму, мелодичні моделі або, за власним визначенням, «фрази-моделі» піснеспівів Ірмологіону, поділяючи їх на умовні три групи: т. зв. «строфічні», наскрізної будови і мішані форми, та кореляції між мелодією і її ладовими устоями. Відзначаючи мелодичну пов'язаність «фраз-моделей» окремих груп піснеспівів, Антонович підкреслює генетичну спорідненість ірмолойних мелодій зі старою візантійською музикою, опираючись

<sup>99</sup> Antonowycz M. The chants from Ukrainian Hermologia. Bilhoven, 1974.

на працю англійського музикознавця Генрі Тільярда. Антонович писав: «Позбутися дуалістичної теорії візантійсько-українського походження основної частини наших ірмологієвих та Лаврських співів дотепер не вдалося. Ірмоси, догмати, антифони (ступенні) а навіть “Подобни” збудовані на тому самому мелодичному матеріалі, а цей матеріал позраджує схожості з старовізантійською музикою у звісній нам транскрипції ММВ (видавнична серія *Monumenta Musicae Byzantinae* – У. Г.)»<sup>100</sup>.

Порівнюючи мелодії Догматиків із Львівського Ірмологіону 1700 і Московського Обиходу 1904 року, Антонович відзначає спорідненість українського і російського джерела та пояснює її спільними витоками – стародавніми піснями, які своєю чергою походять із старовізантійської музики. Окрім того, на появу варіантів Догматиків, які розвивалися в Росії, вплинуло у XVII–XVIII ст. українське духовенство і співаки, які там працювали. Ці співи згодом було включено у Синодальні книги співів 1772 року і наступні видання<sup>101</sup>. Книга містить багато нотних прикладів, як з богослужбових збірників, так і композиторських обробок, напр. С. Людкевича «Плотю уснув» та З. Лиська «Недільні тропарі».

Монографія Антоновича була першою англомовною працею, яка знайомила західний світ з українською церковною музикою, створюючи її детальний мелодичний образ. Так, у 1996 році в Америці вийшло видання Е. Рафта (Rust) «The Music and Dance of the World's Religions: A Comprehensive, Annotated Bibliography of Materials in the English language». У бібліографічному списку праць, які стосуються церковної музики, коротенький розділ, присвячений українській церковній музиці, налічує всього три позиції, серед яких праця Антоновича, також Наталії Кононенко з Канадського інституту українських студій (Едмонтон) про вплив православної церкви на думи (дослідниця є етнографом) 1991 року, й американського літургіста і богослова Роберта Тафта «Структурний аналіз частин літургії: есе про методологію». До речі, праця останнього «Візантійський обряд: Коротка історія»<sup>102</sup> вийшла українською 2011 року, тоді як жодна монографія Антоно-

<sup>100</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 2 лютого 1970 року, Де Меєрн // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1 зв. Машинописний оригінал.

<sup>101</sup> Antonowycz M. The chants from Ukrainian Heirmologia. P. 60.

<sup>102</sup> Тафт Р. Ф. Візантійський обряд: Коротка історія / перекл. Р. Скакун. Львів: Видавництво УКУ, 2011. 136 с.

вича, за винятком окремих статей, які склали збірник «Musica sacra», не перекладена по сьогодні, окрім певних (так і не опублікованих) розділів німецькомовної монографії.

У підсумку бачимо, що протягом 60-х років в еміграції склалися дві концепції походження літургійного співу в Україні, одна з яких у багатьох аспектах визначила спрямування медієвістичних пошуків 70–80 років в Україні, а інша поступово формувала систему координат сучасних наукових пошуків у цій ділянці. Одна продовжувала наукові традиції, що перервалися наприкінці 30-х років, головним лейтмотивом яких були тези про автотонність давнього літургійного співу, про виразний народно-пісенний вплив, який «запліднює дальший розвиток української професійної культури» (А. Ольховський) і як наслідок – постановня «питомо української церковної музики» (Б. Кудрик) із «самостійно-національним колоритом» (М. Грінченко) і «цілковито окремим характером» (А. Рудницький). У такий спосіб українські музикознавці протидіяли «окупації культури», яку відносно України провадила Росія ще з імперських часів. «Потрібне було ім'я Русі без можливості ідентифікувати автентичні культурні коди її першооснови (виділення моє – У. Г.)», – як слушно пише культуролог О. Пахльовська, згадуючи про винятково заідеологізовану російську історіографію минулих століть та особливо радянського періоду, а також «важку артилерію» світової і європейської русистики<sup>103</sup>. Російська музикознавча історіографія в цьому не могла бути винятком. Праці Д. Разумовського, С. Смоленського, В. Металова, А. Преображенського, І. Вознесенського, М. Бражнікова та ін. склали дуже поважний корпус наукових досліджень давньоруської доби, були авторитетні й відомі на Заході та безумовно впливали на формування уявлень західного світу про історію і музичну культуру Русі. А поступове ототожнення Заходом Київської Русі з Росією руйнувало хронологічні межі української культури, відсікаючи життєво необхідний для функціонування «культурного організму» пласт історії. Цікаво, що, як зазначає О. Шуміліна в монографії «Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій)», «в роботах російських дослідників практично

<sup>103</sup> Пахльовська О. Проблема спадщини в українській культурі та форми її імперської експропріації. С. 64.

до сьогодні українські території визначаються як «южнорусские», внаслідок чого українська партесна творчість одержує визначення «южнорусской традиції»<sup>104</sup>. Павло Маценко, до слова, найбільш запеклий опонент російських медієвістів, часто на них посиляється, хоч «в тих працях багато такого, що годі погодитись, а все ж люди працювали поважно, маючи на увазі тогочасні основи дослідження»<sup>105</sup>. Тому проблема походження церковного співу мала для українських музикологів не лише музикознавчу, але й ширше – історичну, та навіть політичну вагу.

Прагнення повернути коріння своєї ідентичності, оборонити «загрожену культуру» спонукало українських музикологів до ревізії російської історіографії і протиставлення їй власної візії історико-культурних процесів у Київській Русі, а разом з тим й історії найдавнішого пласту професійного музичного мистецтва – церковного співу. Але намагаючись завадити цілеспрямованому процесові деформації української культури, музикознавці в еміграції не могли протиставити науковій «вазі» своїх опонентів власних і кількісно, і якісно відповідних праць. Наголошування на народно-пісенних впливах у літургійній музиці як аргументі на підтвердження власної ідентичності система використала, як видається, знову ж на свою користь, намагаючись поступово елімінувати наукові пошуки в цій ділянці із загальноєвропейського дослідницького русла.

Дуже показово, що у 1964 році в Радянській Україні з'явилися «Нариси з історії української музики»<sup>106</sup>, у яких церковна музика взагалі відсутня, натомість вся увага присвячена виключно народній пісні. І в цьому полягала стратегічна мета – «деконструкція європейської природи української культури з боку Росії відбувалася шляхом відчуження елітарного її шару»<sup>107</sup>.

«Західні дослідники дотримувалися правильної точки зору, що найдавніший етап розвитку церковної музики в Київській Русі

<sup>104</sup> Шуміліна О. Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть. С. 12.

<sup>105</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 31 травня 1963 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>106</sup> Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. Київ: Мистецтво, 1964. Ч. 1.

<sup>107</sup> Пасьовська О. Проблема спадщини в українській культурі та форми її імперської експропріації. С. 76.



є нічим іншим як грецькою музикою у слов'янських мовних шатах, – підсумував здобутки західної наукової школи відомий візантиніст і палеославист Крістіан Ганнік. – Далеко не всі російські музикознавці ХХ ст. прийняли цей погляд. Формування знань змінювалося поступово»<sup>108</sup>. Тому праці М. Антоновича, кількісно нечисленні, мають, як вважаємо, особливе значення, де вивчення найдавнішого пласта нашої професійної музики природно повертається у європейський науковий дискурс. У його листах виразно бачимо, як поступово, на основі засвоєння наукових здобутків західної історіографії, він усвідомлює український церковний спів як органічну частину візантійсько-слов'янської культурної спадщини зі збереженим візантійським музичним осердям і в подальшому своєму розвитку. На важливість такого розуміння вказує і К. Ганнік: «Визначення візантійських і поствізантійських джерел слов'яно-руського церковного співу на українських землях допоможе глибше й ґрунтовніше оцінити важливу роль України як середовища культури та посередника між Південно-Східною та Східною Європою»<sup>109</sup>.

Відколи з'явилися в листах міркування Антоновича, минуло більше половини століття, і сьогодні, з перспективи часу, можемо поглянути на життєздатність обох наукових концепцій. Зважаючи на всю складність провадження наукових пошуків, звернених у тисячолітню давнину, аналізуючи величезний корпус історіографії української, російської і зарубіжної, сучасна медієвістика дає обережну відповідь у формі риторичного запитання: «Та чи так вже й далеко руські мелодії відійшли від грецьких оригіналів і чи не зберігалось тут грецьке музичне осердя? Мабуть, що так. В усякому разі такий підхід формулює нові горизонти наукових досліджень, основним motto яких стає візантійсько-слов'янська спільність»<sup>110</sup>.

<sup>108</sup> Ганнік К. Слов'яно-руський церковний спів і його візантійські джерела. *Καλοφωνία*: Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної музики та гімнографії. Ч. 1. С. 38.

<sup>109</sup> Ганнік К. Слов'яно-руський церковний спів і його візантійські джерела. С. 43.

<sup>110</sup> Ясіновський Ю. Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу: монографія. Львів, 2011. С. 366.

### 5.3. Проблеми ревізії радянських музично-історичних досліджень в еміграційному музикознавстві

*Без знання минулого й сучасність стає незрозумілою, й майбутнє безвидним, бо немає звідки зачерпнути віри в свою правду\**

Проблема переоцінки музично-історичних досліджень, які проходилися у радянську добу, складна і неоднозначна. Тому до неї звертаються дуже обережно, усвідомлюючи, що аналіз артефактів, породжених радянською системою, обов'язково повинен враховувати моральний, часто психологічний аспект їх постання. Так, український історик Андрій Портнов зазначає, якими болісними питаннями, що потребують окремого спеціального дослідження, є питання «способів виживання та езопової мови» науковців радянської доби, форми компромісу істориків і системи, говорить про нездатність гуманістики «до відповідальної рефлексії над власним советським минулим»<sup>111</sup>. Аналізуючи українські шкільні підручники з історії як текст, у якому зосереджено «дискурсивні практики створення образу національного минулого і відповідного йому образу “Іншого”», А. Портнов підсумовує: «Мені здається, що структури, які опікуються підручниками, нехтують тим, що текст опосередковано впливає на самий спосіб мислення людини та її світогляд. Забувши більшість імен та дат, а часто-густо й відкинувши всі підручникові оцінки, учень може засвоїти модель мислення та стиль, задані книжкою»<sup>112</sup>.

Видається, що проблеми, які порушують історики, дуже актуальні й для українського музикознавства<sup>113</sup>. Давно назріла потреба «ревізії» мала б стосуватися не лише підручників, а й музично-історичних досліджень з української минувшини, які були видані у радянську добу і потребують об'єктивних пояснень не лише тенденційного висвітлення окремих історичних фактів, але й так званих

\* З листа М. Антоновича до П. Маценка від 2 січня 1979 року.

<sup>111</sup> Портнов А. Про українську советську історіографію та її інституційну тяглість. *Історії для домашнього вжитку: Есеї про польсько-російсько-український трикутник пам'яті*. К.: Критика, 2013. С. 245.

<sup>112</sup> Портнов А. Terra hostica. Образ Росії в українських шкільних підручниках з історії. *Історії для домашнього вжитку*. С. 75.

<sup>113</sup> Детальніше див.: Граб У. Проблема ревізії музично-історичних досліджень в еміграційному музикознавстві. *Українська музика: науковий часопис*. 2018. Ч. 1 (27). С. 40–51.

«ритуальних жестів до ідеологічних цензорів»<sup>114</sup>. Болісні питання про природу компромісу з владою та ідеологією, про неминучість і наслідки цих компромісів необхідно ставити хоча б для того, щоб на наступні покоління «неминуча стилістична та методологічна мімікрія»<sup>115</sup> не мала впливу 25 кадрів. Як зауважує музикознавець Юрій Чекан у рецензії на книгу російської музикознавиці Катерини Власової «1948 рік у радянській музиці» (2010): «Наукова етика сучасного вченого-гуманітарія полягає саме у тому, щоб чесно й відверто, без кон'юнктурних замовчувань та акцентів проаналізувати як цю ідеологію, так і її витоки, причини, прояви. При цьому, називаючи речі своїми іменами, важливо не перейти межу коректності; не спровокувати “полювання на відьом”, навішування ярликів, не перекинути минуле – у майбутнє»<sup>116</sup>. В українському музикознавстві до цієї проблеми зверталися дуже епізодично, зокрема її порушують Олена Зінкевич і Марія Загайкевич<sup>117</sup>, остання досліджувала особливості музикознавчої праці у Західній Україні 50–80-х років.

Актуальність цієї проблеми засвідчує її присутність в еміграційному музикознавчому дискурсі ще добрих півстоліття назад. Читаючи в листах українських музикознавців у еміграції (і в їхніх публікаціях) розпачливі заклики про необхідність очищення української музичної історії від російськоцентричного трактування багатьох музично-історичних явищ, про гостро назрілу потребу об'єктивного висвітлення фактів української музичної історії і звільнення її від комплексу «меншовартості», видавалося, що тепер, у пострадянський час, маючи позаду двадцять п'ять років державної незалежності, ці проблеми уже втратили свою гостроту. Однак події останніх років засвідчили, що відстань більш як півстоліття не зробила їх менш значущими.

<sup>114</sup> Яремчук В. Образи історії української історіографії в історичній науці України середини 1950-их – початку 1970-их років. С. 72.

<sup>115</sup> Портнов А. Історії істориків. Обличчя й образи української історіографії ХХ століття. С. 7.

<sup>116</sup> Чекан Ю. Після прочитання книги про 1948... (Рецензія на монографію: Власова Е. С. *1948 год в советской музыке. Документированное исследование*. М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2010. 456 с.) *Мистецтвознавчі записки*: Зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2012. Вип. 21. С. 281.

<sup>117</sup> Загайкевич М. Проблеми вивчення західноукраїнської музичної культури у 50–80-х роках ХХ століття (Причинки до історіографії). *Записки НТШ*. Львів, 2009. Т. ССLVIII: Праці Музикознавчої комісії. С. 117–124.

Незважаючи на те, що українське суспільство поступово навчилося «вибірково читати перередаговані тексти культури, інтерпретуючи їх як героїчні наративи їхнього національного минулого»<sup>118</sup>, еміграційні музичні історики постійно наполягали на ревізії радянської музичної історіографії. Вони пильно стежили за музикознавством в Україні, і виправлення його помилок і перекручень, створення музично-історичної картини на основі історичних фактів визначило характер і напрями наукової діяльності емігрантів-музикознавців. Такі ж завдання стояли і перед еміграційним літературознавством: «Розгул кон'юктурних фальсифікацій у галузі теорії, історії та критики української літератури, мабуть, залишився б єдиним і головним досягненням вітчизняного літературознавства 40–50-х років, якби не розвивалося далі альтернативне йому літературознавство в українській діаспорі. Як уже зазначалося, зародилося воно тут, на українському материкау, і лише згодом стало діаспорним»<sup>119</sup>.

Що важливо – ця «боротьба» велася і проти пануючих стереотипів (насамперед російських) стосовно історії України в західній науці. Виразно сформулював одне з головних завдань еміграційних музикознавців П. Маценко: «Виходить з того всього просте заключення: ми мусіли б видавати тут те, що пропущене там, як “табу”, щоб не вразити “старшого брата”»<sup>120</sup>. Ще одне, не менш важливе, озвучує В. Витвицький: «Мусимо визнати, що найбільшим атутом (козирем) у сьогочасному змаганні за українську правду в світі є такі солідні, об'єктивні наукові праці, видані різними мовами»<sup>121</sup>. Використовуючи всі свої можливості, українські музикологи працювали у сфері наукових музикознавчих студій, критично-публіцистичному й інформаційно-довідковому напрямі.

Написання статей про українську музику складало дуже важливу ділянку праці еміграційних музикознавців. Так, М. Антоновичу вдалося опублікувати значну кількість статей у німецькій, бельгійській, голландській музичних енциклопедіях. Але чи просто було це здійснити?

<sup>118</sup> Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. С. 255.

<sup>119</sup> Наєнко М. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції. К.: Академія, 1997. 320 с. URL: <http://westudents.com.ua/glavy/34422-naukove-literaturoznavstvo-v-daspor-y-kritika-yogo-radyanskimi-psevdovchenimi.html> (дата звернення 10.03.2018).

<sup>120</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 26 червня 1970 року, Роблін // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>121</sup> Витвицький В. Пропаганда і музика. *Свобода*. 1962. 11 жовтня. С. 268.

Редакція МГГ (MGG – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Kassel-Basel, Bärenreiter Verlag, 1949–1968 – У.Г.*), відмовилася помістити окрему статтю про українську музику в Енциклопедії, мовляв немає місця й тому українську музику буде обговорено в загальній статті «Росія»...От тобі віз і перевіз, – пише в листі до Маценка. – Розуміється, що треба було написати порядного листа й обґрунтувати потребу окремої статті про українську музику. Саме цьому листові і листам до бельгійської музичної енциклопедії присвятив я був вільні хвилини останніх днів. До МГГ я виготовив довшого листа (п'ять писаних сторінок), подаючи спокійно річеві аргументи [...]. Якщо не допоможе це, тоді напишу їм іншого листа, та вже постараюся написати такого, щоб таки відчули, що українці таки є...[...] Про нове видання лексику Рімана нема що й згадувати.. Навіть не відповіли мені на листа.. Видно іде несамовитий тиск.. Значить хочуть українців «вирадирувати», так як Гітлер Англію<sup>122</sup>.

В іншому листі, написаному через шість років:

Писав статтю про українську музику до «Музик ін Гешіхте унд Генварт»...з трудом і по довгих перипетіях добився тої статті...але з моєї статті остали тільки «зуби та й кісточки»... з 30-ти сторін залишилось п'ять і то почасти перекручені на їхній лад...Добре, що хоч бібліографію досить обширну вдалося (на тих сторінках ) помістити...Вже виправлений пробний друк статті, то може й надрукують... Все ж таки для мене замість радості з тої статті залишився деякий несмак<sup>123</sup>.

Усе ж гасло про Україну й окреме гасло про М. Лисенка пера Антоновича помістила і найбільша німецька енциклопедія, і голландська «Encyclopedie van de Muziek»<sup>124</sup>.

У історико-музичній площині різке несприйняття еміграційних музикознавців викликала тенденційна інтерпретація, а часто й свідомо підміна понять у трактуванні музично-історичних явищ, які б свідчили про самодостатність української музичної культури XVII–XVIII ст. і її визначальний вплив на певні процеси в розвитку

<sup>122</sup> Антонович М. Лист до А. Вирсти від 8 грудня 1959 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>123</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 31 травня 1965 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>124</sup> Савицький-молодший Р. Микола Лисенко в наукових і науково-дослідних публікаціях Заходу. *Записки НТШ*. Т. ССXXVI: Праці Музикознавчої комісії. С. 322–333.

музичної культури Росії. У цьому напрямку активно працює Мирослав Антонович: 1959 року в Торонто, в альманасу «Гомін України» з'явилася друком його стаття під назвою «Вокальна культура в Україні в XVI–XVII ст.», через два роки в «Записках НТШ» у Парижі – «Українські співаки на Московщині в XVII ст.», 1980 року в Нью-Йорку у збірнику на пошану Григорія Китастого публікується стаття «Значення української партесної музики для російської музичної культури XVII–XVIII ст.», у Мюнхені 1983 р. – «Дещо про українську церковну монодію та про назви знаменний та київський розспіви», у 1984 в університеті Оттави у співавторстві з Іриною Макарик – «Музичний brain-drain: український вплив на російську літургійну музику»<sup>125</sup>. Згодом ці матеріали увійшли до його монографій «Ukrainische geistliche Musik» (1990), опублікованої німецькою мовою, а також «Oekraïne en de Byzantijnse ritus» (2000) голландською, другий розділ якої весь присвячений впливу української культури на російську музику XVII–XVIII ст. На основі західних джерел й історіографії він послідовно розкриває картину експансії української музичної культури на Схід і визначальної участі в тому українських композиторів, співаків, диригентів, церковних та культурних діячів аж до половини XVIII ст. «Іронія історичної долі полягає в тому, – писав Антонович, – що дренаж українського інтелекту в Росії виявився дуже плідним і призвів до прийняття українських музичних традицій настільки міцно, що їх сприймали там як питомо російські»<sup>126</sup>. У статті «Західне музикознавство й українська музика» він на прикладах показує, як західний світ ототожнює поняття російський та український, зазначає, що у 6-томовій бельгійській музичній енциклопедії «Algemene muziekencyclopedie» в артикулах про Б. Лятошинського, В. Барвінського, Н. Нижанківського без згоди автора було написано, що це російські композитори, хоч у статті виразно було вказано, що вони українські. У першому томі цієї ж енциклопедії було подано відомості про М. Антоновича як про російського музикознавця, хоч редакція знала, що він український<sup>127</sup> тощо.

<sup>125</sup> Статті перевидані у: Антонович М. *Musica sacra*.

<sup>126</sup> Антонович М., Макарик І. Музичний brain-drain: український вплив на російську літургійну музику. Його ж. *Musica sacra*. С. 216–235.

<sup>127</sup> Антонович М. Західне музикознавство й українська музика. *Новий шлях*. Вінніпег, 23 лютого 1974. С. 8.

Ця проблема була настільки гострою, що їй присвячували увагу майже всі еміграційні музикологи: це, зокрема, стаття З. Лиська «Вплив української музичної культури на російську»<sup>128</sup>, В. Витвицького «Легенди і дійсність»<sup>129</sup> і т. д.

У центрі уваги знаходилися знакові постаті української музичної культури – Бортнянський, Березовський і Ведель. Музикознавець Роман Савицький-молодший у статті «Д. Бортнянський і його доба в музикознавчій літературі Заходу» пише про те, що з усіх українських композиторів саме Дмитро Бортнянський найчастіше фігурує в музикознавчих джерелах Європи й Америки, однак під «традиційно-типовим» визначенням «російського Палестріни». «Це вислід довголітнього посилення на російські джерела, більшість з яких не визнавала українського характеру творчості Д. Бортнянського і приписувала його діяльність виключно російській культурі»<sup>130</sup>. Зокрема, про тенденційну позицію російського музикознавця Ю. Келдиша у висвітленні постатей Бортнянського і Березовського писав В. Витвицький в рецензії на статтю Ю. Келдиша «Невідома опера російського композитора», надруковану 1966 року в журналі «Советская музыка». Його перу належить і стаття «Дмитро Степанович Бортнянський» (1975), у якій він подає основні життєві й творчі відомості про композитора, оцінку його творчості українськими, західноєвропейськими та російськими музикознавцями і композиторами, підкреслює її значення для історії української музики.

У 1951 році вийшла друком невелика брошура Павла Маценка «Дмитро Степанович Бортнянський і Максим Созонтович Березовський»<sup>131</sup>. Оскільки, як на початку пише Маценко, «по московській “традиції” все українське звати своїм (московським), назвали “своїм” і великого українського композитора, диригента і громадського діяча Дмитра Степановича Бортнянського», основна теза книжки – «Бортнянський безсумнівно і в повному значенні слова – український композитор». Маценко подає біографію композитора,

<sup>128</sup> Лисько З. Вплив української музичної культури на російську. *Український самостійник*. 1952. Ч. 2–3 (103–104).

<sup>129</sup> Витвицький В. Легенди і дійсність. *Нові дні*. Липень–серпень, 1983.

<sup>130</sup> Савицький Р. У поклоні Дмитрові Бортнянському. *Сучасність*. 1976. Ч. II (191). С. 117.

<sup>131</sup> Маценко П. Дмитро Степанович Бортнянський і Максим Созонтович Березовський. *Вінніпег: Культура й освіта*, 1951. 29 с.



робить короткий огляд його опер, опираючись на працю «авторитетного музикознавця» Б. Асаф'єва, та духовних творів, у яких підкреслюється втілення «української – психологічно – співчості»<sup>132</sup>. У 1952 році Андрій Ольховський під псевдонімом Е. О. публікує статтю «Двосотліття Бортнянського», у якій, зокрема, зазначає, що «дослідники творчості Бортнянського підкреслюють українську природу його інтонування, органічність розвитку ним українського пісенного формотворення та широке використання ним народно-пісенного тематизму (зокрема, в П'ятій і Шостій клавірній сонатах, у культовій творчості тощо)»<sup>133</sup>.

Цінність праць П. Маценка, З. Лиська, М. Антоновича, як підкреслює Р. Савицький, у використанні російських й іноземних джерел, «отже, голосів, яким критика не могла б закинути прихильність до української сторони». Зокрема, йдеться про працю англійського музиколога Альфреда Свана, який на підставі німецьких, англійських і частково російських джерел описує діяльність у Росії українських музикантів, які «піднісися до казкових висот мистецтва, збагатили історичний профіль Росії»<sup>134</sup>. У еміграційному «бортнянськознавстві» треба також згадати докторську дисертацію 1971 року музикознавця Андрія Шуля «Історична і теоретична макроаналіза хорової стилістики в 35 однокорових духовних концертах Бортнянського», захищену в УВУ (Мюнхен), і його ж статтю «Творчість Дмитра Бортнянського: критичний огляд»<sup>135</sup>.

Павло Маценко від 6 вересня 1969 року друкує в «Новому шляху» статтю «Про пляноване нівечення української музичної культури», збирає матеріали і Мирослав Антонович: «Все це дуже актуальні справи й треба їх відготовувати для історії і для життя, – писав до Маценка. – Може хтось таки упізнеться за тим всім»<sup>136</sup>. У 1981 році Маценко видає невелику книжечку «Українські кан-

<sup>132</sup> Маценко П. Дмитро Степанович Бортнянський і Максим Созонтович Резовський. С. 27.

<sup>133</sup> Е. О. Двосотліття Бортнянського. *Літературно-науковий збірник*. Накладом УВАН у США, Нью-Йорк, 1952. Ч. 1. С. 170.

<sup>134</sup> Савицький Р. У поклоні Дмитрові Бортнянському. С. 119.

<sup>135</sup> Шуль А. Творчість Дмитра Бортнянського: критичний огляд. *Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя від дня народження*. Нью-Йорк, 1980.

<sup>136</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 22 жовтня 1976 року, Де Меєрн // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

ти», присвячену історії канта в українській музичній культурі, але в контексті критики праці російського музикознавця Т. Ліванової «Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом», виданої в Москві 1952–53 рр.

Треба зазначити, що «культурний автизм» як форма збереження «загроженої культури» (за Юрієм Луцьким) був виправданий у середовищі української мистецької еміграції у повоєнні десятиліття. Вона обстоювала національну окремішність, традиційність, історизм на протигагу офіційній культурній політиці материкової України. «Є всі підстави вважати етнокультурний простір УРСР 50-х років деформованим, – пише культуролог Олексій Зарецький. – “Розлом” проходив між українською “оболонкою”, до якої формувалося іронічно поблажливе ставлення, і винищуваним справді українським “осердям”, між деформованим українським культурним простором і престижним російським (радянським)»<sup>137</sup>. Будь-які компроміси трактувалися як зрада національних інтересів і схиляння перед чужими зразками. У цьому плані Маценко був найбільш радикальним. Його ставлення до музикознавчої літератури з України було вкрай негативне:

Я для себе про музичну літературу з-поза завіси думаю як про щось гидке. Там все так оббрехане й заяложено різними неправдами в угоду вельможних шовіністів з Москви, що в недалекому майбутньому не буде кому й спростувати, бо ж треба буде бути правдивим енциклопедистом для відрізнення білого від чорного. Наша підростаюча армія музиків нічого про правду не знає й не знатиме, де її шукати. До того ж універсальні спрощення доводять до того, що стає «не модним» говорити про злодіїв від культури типу советських дослідників [...] Пишуть «уруженні» знанням предмету і по документах своїх попередників советчиків і тоді вже «брехня брехнею поганяє»... І хто ж буде спроможний сидіти місяці для вишукування пару речень правди?!<sup>138</sup>

Його глибока недовіра до радянської системи, як виявиться у 70-ті роки, цілком виправдана:

<sup>137</sup> Зарецький О. Українське шістдесятництво у трансформаціях радянської відлиги. *Українська культура XX–XXI ст.: соціоантропологічний аспект*: зб. наук. праць / наук. ред. М. Гримич. Київ: Дуліби, 2015. С. 76–77. URL: <http://nndiuv.org.ua/book/zbirn-kult-1.pdf> (дата звернення 5.04.2018).

<sup>138</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 27 жовтня 1969 року, Роблін // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

Взагалі в Україні на музичному «фронті» йде буйний розвиток і мається там багато небуденних творів. Шкода тільки, що ми їх, мабуть, не побачимо, а може й не почуємо. Москва, як і Ви спостерігаєте, готує якийсь трюк, і я дуже побоююся, що може прийти до винищування талантів так, як то було й раніше. Причини до того Москва знайде. Мені здається, що нам тут не можна голосно захоплюватись нашими творцями в Україні, скорше навіть було б доцільніше їх критикувати, порівнюючи з осягами Європи й Америки... Це відвернуло б караючу руку «старшого брата» від невинних жертв заздрости та шовіністично-московської ненависти до всього українського<sup>139</sup>.

При тому Маценко визнає, що з великим трудом дістає музикознавчі книжки («я за тим впрост полюю»<sup>140</sup>), однак оцінює їх дуже критично.

Важливо пам'ятати, що «культурний автизм» наших музикознавців був зумовлений не лише потрактуванням української музичної культури як сателіта російської у Радянській Україні<sup>141</sup>, але й сприйняттям Західною Європою Радянського Союзу як нової форми Росії і України як її частини. Про ідентифікацію українців з росіянами, а отже, і незнання їх історичної й культурної самобутності свідчить хоча б лист Антоновича до Маценка, у якому він згадує рецензію на виступ *Візантійського хору* в Німеччині.

У рецензії говориться про українські співи, про українську душу, про українських емігрантів, про боротьбу українців проти турків, а навіть про український марш «Засяло сонце», що його розумілося як символ несповнених бажань, – пише Антонович, – і тут же, поруч з усім вище згаданим сказано, що в народних піснях виявляється життєрадісність і чутливість українців та «ширина російських краєвидів». Видно, що все позитивне, що сказане про українців, мусить в такий чи інший спосіб пов'язатися з російським так, щоб в уяві й у свідомості читача ці два поняття асоціювалися із

<sup>139</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 27 березня 1965 року, Роблін // *Там само*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>140</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 7 грудня, 1969 року, Роблін // *Там само*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>141</sup> Цікаво, що, як зазначає О. Шуміліна в монографії «Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII ст. за матеріалами рукописних колекцій», «в роботах російських дослідників практично до сьогодні українські території визначаються як “южнорусские”, внаслідок чого українська партесна творчість одержує визначення “южнорусской традиции”». С. 12.

собою, зливались в одно. Цю тенденцію видно не тільки в Україні, але і в західному світі: в Німеччині, Голландії, Франції і т. д.» [...] З цього видно, як дуже західний світ намагається бути «більше папським, чим сам “папа” московський»<sup>142</sup>.

Розкрити очі Заходу на насильницькі процеси, які відбуваються супроти мистецтва у Радянському Союзі, було головним завданням монографії А. Ольховського «Music Under the Soviets. The Agony of an Art»<sup>143</sup> («Музика при радянській владі. Агонія мистецтва»), яка вийшла друком 1955 року. Роман Савицький назвав її «політичним експозе», до кінця 1970-х ця книга була основним підручником з музики ССРСР в Америці, Австралії та Англії. Ольховський характеризує радянську музику як музичну політику тоталітарного диктаторського режиму, що спрямована на деконструкцію самої сутності музики як художньої творчості.

Ставлення В. Витвицького і З. Лиська до напрацювань українських музикознавців було більш виважене. У рецензії на книгу «Музыкальная культура Украинской ССР», видану в Москві 1957 року (інформація про неї за кордоном з'явилася аж через два роки!), З. Лисько пише: «Взагалі обговорювана історія музики складається з сильно перемішаних контрастових елементів. З одного боку тенденційність, промовчування, викривлення фактів, а з другого – відкриття нових, дуже цінних матеріалів, що кидають нове яскраве проміння на різні епохи української музичної культури. “З журбою радість обнялася!”»<sup>144</sup>. В огляді видання українських народних пісень для хору в обробці українських композиторів<sup>145</sup> З. Лисько звертає увагу на «редакцію» текстів народних пісень в дусі радянської ідеології, але оцінює появу цієї збірки позитивно, оскільки все ж були опубліковані «поважні» твори українських композиторів.

<sup>142</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 8 грудня 1983 року, Де Меерн // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

<sup>143</sup> Olkhovsky A. *Music Under the Soviets. The Agony of an Art*. New York, 1955. 427 p.

<sup>144</sup> Лисько З. Нова історія української музики. *Українська літературна газета*. Лютий 1959. Ч. 2 (44). С. 10.

<sup>145</sup> Лисько З. Московське видання українських пісень. *Український самостійник*. Великдень 1955. № 15–16 (273–274). С. 9. Йдеться про: Українські народні пісні для хору в обробці українських композиторів / Упор. і заг. ред. О. Зноско-Боровського. Москва, 1954.

Василь Витвицький зробив огляд десяти щорічників «Українського музикознавства», перший з яких вийшов друком 1966 року. Він відзначає широке коло наукових зацікавлень, цінні монотематичні дослідження, розвиток української музичної термінології та ін., не дивлячись на «надмірне задивлення в російську культуру усіх видів»<sup>146</sup>, що часто приводить до фальшування історії. Особливо цінним Витвицький вважає статті, присвячені українській музичній культурі Києва XVI–XVIII ст. і постатям Миколи Дилецького, Дмитра Бортнянського, Артема Веделя. Відрадіні процеси в музикознавчому просторі України зауважує й Антонович:

Я є між іншим тої думки, що не треба тільки негативи вишукувати, а підчеркувати й те, що там люди на Україні позитивного зробили, – пише він до Маценка. – а там на музично-музикознавчому полі зробилося таки багато, хоч «на ринок» проривається не багато з того [...] Мені напр[иклад] імпонує модерністичний прорив Грабовського й інших композиторів [...] дещо з проглянутого – признаюсь Вам щиро, мені навіть тяжко оцінити, такі вони «модерні», але в більшості пробивається творча сила й відвага<sup>147</sup>.

Так само схвально він відгукується про твори Л. Дичко, високо оцінює нові музикознавчі праці:

І взагалі надіймося, що теперішня українська музична кількість, яка вже починає набирати грандіозних розмірів, перейде з часом у грандіозну якість... от хоч би взяти Золочевського «Ладогармонічні основи української радянської музики»... Вже відчуваєш подих ширини... вже не задушуєшся рабським славослов'ям провінційних хахлів, що б'ють поклони навіть перед тінню московського старшобратства і пришивають протерті й посірілі латки партійного доктринерства до чистого українського народного одягу! Цікаво тільки, чим ці відрадіні процеси закінчатся... Впровадженням в дію традиційної кремлівсько-імперської політичної м'ясорубки, в яку попадуть знову голови визначніших українських діячів, а чи цим разом переможе українська стихія<sup>148</sup>.

<sup>146</sup> Витвицький В. Десять щорічників «Українського музикознавства». Його ж. *Музикознавчі праці. Публіцистика*. С. 351–353.

<sup>147</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 4 вересня 1971 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>148</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 20 березня 1965 року // *Там само*. Арк. 1. Машинописний оригінал.

Пророчі передбачення, якщо зважити на політичні процеси 70-х в Радянській Україні!

У 1974 році вийшла друком монографія В. Витвицького «Максим Березовський. Життя і творчість»<sup>149</sup>. Він здійснив величезну пошукову роботу: праця В. Витвицького опиралася, окрім друківаних і рукописних російських, українських й іноземних джерел, на автографи Дж. Мартіні та М. Березовського з Публічного Бібліографічно-музичного музею в Болоньї, матеріали з бібліотек і архівів Державної музичної консерваторії у Флоренції, Музичного департаменту Національної бібліотеки в Парижі, Бібліотеки НТШ в Сарселі, Архіву Товариства приятелів музики у Відні, Відділу рукописів Британського музею в Лондоні, Музичного відділу бібліотеки конгресу у Вашингтоні та ін. Роман Савицький писав В. Витвицькому: «Ви зібрали, здається, вже все, що ще можна було віднайти в Європі, і тим самим Ви “відкрили” більшого Березовського, ніж самі українці собі уявляли»<sup>150</sup>.

Українська еміграційна преса відгукнулася на появу монографії рецензіями А. Рудницького, П. Маценка, Б. Кушніра, Д. Сіяк, Р. Савицького. Про широту музично-історичного контексту монографії В. Витвицького свідчать музично-стилістичні паралелі між оперою «Демофонт» Березовського і однойменною оперою Йозефа Мислівечка; музикознавчий аналіз творів композитора, зокрема віднайдені у Паризькій Національній бібліотеці «Сонати для скрипки і клавесину». Концерту «Не отвержи мене во время старости» А. Рудницький називав зразковим, а Р. Савицький вважав, що автор найбільш вичерпно реконструював духовний профіль композитора. Ба навіть «Новое русское слово», хоч і з запізненням на кілька років, опублікувало рецензію Михайла Гольдштейна<sup>151</sup> «Книга

<sup>149</sup> Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість. Джерзі Ситі: Видавництво М. Коць, 1974. 94 с.

<sup>150</sup> Савицький Р. Лист до В. Витвицького від 1 травня 1975 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>151</sup> Михайло Еммануїлович Гольдштейн (псевдонім Михайло Михайловський; 1917–1989) – український радянський, пізніше німецький композитор і скрипаль-віртуоз, диригент, педагог, музикознавець, майстер музичних стилізацій. Видавав себе за автора 21-ї симфонії композитора Миколи Овсянко-Куликовського (Українська симфонія g-moll в старому стилі) й інших творів. З 1964 емігрував з ССРСР, з 1969 до 1988 року – професор консерваторії Гамбурга.

о композиторе Максиме Березовском»<sup>152</sup>. У ній автор пише про те, що до цього часу в Радянському Союзі не було опубліковано жодного поважного дослідження творчості композитора, а його твори сховані в архівах і майже не видаються. «Единственное глубокое исследование творчества Максима Березовского написал Василь Витвицкий. Я имею ввиду его талантливую книгу о Березовском, изданную в 1974 году, – пишет М. Гольдштейн. – [...] К сожалению, даже очень великому, эта книга не была помечена в списке литературы о Березовском ни в советских, ни в зарубежных музыкальных энциклопедиях». Відзначаючи наукову цінність книги, зокрема розділу, що стосується творчості композитора («С утверждениями Витвицкого нельзя не согласиться, они убедительны в полной мере»), автор тут же згадує про «сокровища русского церковного пения», які творилися, між іншими, «Бортнянским и другими великими русскими композиторами»; і хоч книга дає можливість розкрити сторінки української і російської духовної музики, все це «история нашей отечественной музыкальной культуры второй половины XVIII века». Ця рецензія віддзеркалює засвоєну ще до еміграції, офіційно прийнятну стратегію щодо української культури в Радянському Союзі, яку П. Маценко характеризував як «неперебірчаве узагальнення української історії [...] всієї української культури – з т. зв. “русскою культурою”» і високо оцінював монографію Витвицького як «науково-історичний протест проти антиукраїнських дій в Україні»<sup>153</sup>.

Однак 1983 року київська газета «Культура і життя» за 29 травня публікує статтю автора А. Полехіна, у якій згадується про те, що 1981 року український композитор Михайло Степаненко відшукав «зовсім невідомий і ніким не згадуваний твір» Березовського, а саме – «Сонату для скрипки і чембало». Йшлося саме про твір, який віднайшов у Парижі В. Витвицький і опублікував його аналіз на сторінках монографії про Березовського ще 1974 року! Часопис «Нові дні» за січень 1984 публікує спростування В. Витвицького під назвою «Історія однієї музичної знахідки»<sup>154</sup>, де він пише про

<sup>152</sup> Гольдштейн М. Книга о композиторе Максиме Березовском. *Новое русское слово*. 2 жовтня 1977. С. 4.

<sup>153</sup> Маценко П. Нова книжка. *Новий шлях*. 12 липня 1975. Ч. 28. С. 8–9.

<sup>154</sup> Витвицький В. Історія однієї музичної знахідки. *Нові дні*. Січень 1984. № 407. С. 21.



те, як одержав копію цього твору з музичного відділу Національної бібліотеки в Парижі, де його вважали неповним (відсутня партія скрипки), як ствердив «комплектність» твору, оскільки ця партія була виписана у вигляді цифрованого басу, врешті здійснив музикознавчий аналіз твору у своїй монографії. Витвицький припускав, що його книга, попри «залізну заслону», все ж потрапила в Україну, і те, що радянські музикознавці «мусять на деякі речі замикати очі і промовчувати їх, не є наслідком їхнього незнання. Це наслідок чи пак прояв обов'язкової в Радянському Союзі негативної настанови до праць і видань, здійснених на еміграції (за винятком тих, які вирішено критикувати й засуджувати)». Натомість, мусимо визнати, така підміна зробила можливим публікацію цієї інформації в Україні, видання «Сонати» друком 1983 року під редакцією М. Степаненка, яку Витвицький назвав зразковою, і введення твору в українську виконавську практику.

«Замовчування авторами праць тих чи інших явищ або фактів впливало не так з побоювання за власне життя, як з бажання “рятувати тему” у відповідних “правилах гри”», – слушно зазначала Марія Загайкевич<sup>155</sup>. Для еміграційних музикознавців така мета не виправдовувала засобів її досягнення, вони вбачали у таких компромісах лише кон'юктурне пристосуванство і різко на них реагували. Уважно слідкуючи за тим, що нового з'являється в українському музикознавчому просторі, не минали найменшої нагоди вказати на факти замовчування, які вважали загрозливими для втрати національної музичної пам'яті.

Наведу показовий приклад: 1966 року з'явилася друком монографія Ігоря Соневицького «Артем Ведель і його музична спадщина», перше поважне дослідження життєвого шляху композитора, спроба створення його психологічного образу й огляд духовних концертів. Згадуючи на початку вступного слова монографії про композиторів, праці яких вийшли друком в Україні, Соневицький визнає, що автори використовують багато невідомого архівного матеріалу, але безкомпромійно стверджує, що їхня мета – «писання згідно з вимогами та директивами кожночасної партійної лінії. Вони чи з власної волі, чи зі страху перед переслідуванням часто промовчують факти або викривляють їх, а то й свідомо пишуть

<sup>155</sup> Загайкевич М. Проблеми вивчення західноукраїнської музичної культури у 50–80-х роках ХХ століття (Причинки до історіографії). С. 124.

неправду»<sup>156</sup>. Як приклад він наводить монографію про Січинського музикознавиці Стефанії Павлишин, у якій не згадано збірку пісень «Ще не вмерла Україна», пісню на слова І. Франка «Не пора москалеві й ляхові служити», пісню на слова Богдана Лепкого, таврованого в Україні «буржуазним націоналістом». Водночас С. Павлишин шляхом такого компромісу зберігала в культурній пам'яті імена композиторів, які були для офіційного дискурсу незручними, якщо не прямо забороненими. Згодом, у 1995 році саме вона стала авторкою монографії про композитора Ігоря Соневицького.

Хоча для українських емігрантів не було великою таємницею, що могло спіткати автора у випадку друку таких текстів, все ж вони до кінця не розуміли всієї складності, якщо не трагічності їх ситуації. «Читаю всяку літературу з України й Московії й ніяк не можу зрозуміти, чому з України ні один музикознавець не може виїхати до бібліотек і архівів Італії? – простодушно дивується П. Маценко. – А там... повно про Березовського, Бортнянського і др. наших майстрів злочасного XVIII і поч. XIX ст.»<sup>157</sup>.

З цього огляду характерним є лист Антоновича до Маценка щодо видання хорових творів Миколи Дилецького, що побачило світ в Україні 1981 року. Упорядкування, редакція, вступна стаття і коментарі у цьому виданні належать Н. Герасимовій-Персидській<sup>158</sup>. Зазначивши на початку листа, що вихід такої монументальної книги є важливою подією для українського музикознавства, Антонович щиро вітає її появу, відзначає сумлінне опрацювання і, водночас, висловлює критичні зауваги щодо, на його думку, компромісів з офіційним «російськоцентричним» трактуванням музичних явищ в історії української культури. Він вважає, що виключна увага до особи Дилецького пов'язана з «політичними причинами», оскільки

знаючи твори деяких інших українських композиторів, сучасників М. Дилецького, не можна позбутися думки, що Дилецького пропагують у Сов[єтському] Союзі в першу чергу тому, що він працював довго на Московщині і мав велике значення для російської музичної культури, й тому, що при Дилецькому можна вигідніше пов'язувати російську музику з українською, чим при інших тодішніх компози-

<sup>156</sup> Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина. Нью-Йорк, 1966. С. 7.

<sup>157</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 13 листопада 1965 року, Роблін // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 3. Машинописний оригінал.

<sup>158</sup> Дилецький Микола. Хорові твори. Упорядкування, редакція, вступна стаття та коментарі Н. О. Герасимової-Персидської. Київ: Музична Україна, 1981.

торах, говорити про спільні риси української і російської музики, пропагувати зближення й злиття культур та народів і т. п.<sup>159</sup>

Заперечення викликає в Антоновича твердження про особливе значення Дилецького у формуванні музичного мистецтва Нового часу: те мистецтво, що його поширював М. Дилецький на Московщині і було для російської культури мистецтвом «нового часу», на Україні мало вже понад столітні традиції. Спротив викликало і твердження, що у період діяльності Дилецького «закладалися підвалини вітчизняної музики, коли формувалися принципи професіоналізму нового типу» тощо, «бо ж М. Дилецький був тільки одним з талановитих представників музичного мистецтва, що в Україні мало вже давні традиції й переживало в часи Дилецького епоху буйного розквіту», і «він закладав (чи помагав закладати) підвалини під нову російську (тобто “вітчизняну” для москалів) музику та формував (чи помагав формувати) “принципи професіоналізму нового типу” у Росії, а не на Україні, бо на Україні підвалини під музику “нового часу” були давно-давно закладені й давно були сформульовані принципи професіоналізму нового типу»<sup>160</sup>.

Антоновичу не було відомо про те, наскільки жорстка боротьба велася за музично-теоретичну спадщину М. Дилецького, навіть за право її публікації в Україні. Її свідченням є історія з віднайденим 1965 року в рукописному фонді Львівського державного музею українського мистецтва Петербурзького списку 1723 року «Граматики музикальної» М. Дилецького. Науковець І. Савчук описує п'ять років боротьби українських музикознавців, зокрема Олександри Цалай-Якименко й Олександра Зелінського, з московською школою музичної старовини, яку очолював Ю. Келдиш, за право самостійно опублікувати факсимільне видання цього фоліанта. Станіслав Людкевич, чиєю ученицею була О. Цалай-Якименко, побоюючись за її подальшу долю, застерігав: «Мусите зрозуміти, що в обставинах справжньої війни навколо рукопису Дилецького Ви – одна, сама, як на льоду. Вас просто розчавлять, оскільки це питання вже вийшло за межі музикознавства. Прошу Вас, пожалуйте себе, лишть, зречіться цієї теми, тому що Вас нікому буде

<sup>159</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 19 жовтня 1982 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>160</sup> Там само. Арк. 2.

захистити»<sup>161</sup>. Була розгорнута ціла кампанія в музикознавчій періодиці, ненаукова за своєю суттю, а О. Цалай-Якименко звинуватили в буржуазному націоналізмі<sup>162</sup>. Виступ останньої на Другому конгресі й фестивалі МАЕО з доповіддю про музично-теоретичну думку в Україні XVII ст. і праці М. Дилецького, велике зацікавлення до цієї теми іноземних учасників конгресу і нонконформістський дух 60-х в українському інтелектуальному середовищі все ж уможливив появу у 1970 році київського видання Петербурзького списку 1723 року «Граматика музикальна» М. Дилецького.

Позбавлені тотального контролю з боку держави, еміграційні музикознавці мали ширшу свободу вислову, принаймні у приватному листуванні між собою. А музикознавці в Україні мусили володіти «мистецтвом рівноваги», яке давало їм можливість у межовій ситуації провадити дослідження в тих наукових напрямках, які були під посиленним ідеологічним контролем влади. Тому сьогодні для нас очевидно, що без компромісних формулювань ця важлива праця не мала б жодних шансів з'явитися друком. Така ж ситуація склалася в історичній науці: «Незалежно від невеличкого становища української історіографії в Україні, – писав історик Любомир Винар, – там час до часу появляються вартісні праці, які по сплаті данини марксизмові мають свою власну вагу»<sup>163</sup>. Про «тексти з подвійним дном» у літературі зазначеного періоду пише Віра Агеєва: «Твори цього періоду незрідка були текстами-шифрами з подвійним дном [...] підцензурні зашифровані тексти вимагають великої аналітичної роботи, розплутування, пошуку психологічних спонук до письма й розуміння складних стратегій приховування / (напів) відкриття сенсів»<sup>164</sup>. Дослідниця слушно пише про те, що радянські десятиліття давали можливість для дуже обережних дій, які за тих умов вимагали неабиякої сміливості, «водночас такий собі підпільний “кріг” історії якраз і уможливив – всупереч послідовній політиці насаджування культурного безпам'ятства – тяглість мистецької традиції»<sup>165</sup>. Тому погодимося з Юзефом Лободовським, що

<sup>161</sup> Цалай-Якименко О. Про себе, мою родину та вчителів. *Καλοφωνία*: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Ч. 1. С. ххі.

<sup>162</sup> Савчук І. Микола Дилецький. «Граматика музикальна». С. 6–34.

<sup>163</sup> Винар Л. Сучасний стан української вільної науки. *Календар-альманах Нового шляху*. Вінніпег, 1967. С. 119.

<sup>164</sup> Агеєва В. Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи. К.: Книга, 2012. С. 286.

<sup>165</sup> Там само. С. 312.

не маємо права на остаточні судження, «бо людина в кайданах рухається інакше, ніж на волі»<sup>166</sup>.

Ця складна тема ще чекає свого дослідника, але вже сьогодні очевидними є надзусилля нашої еміграційної музикології у збереженні національної музичної пам'яті.

#### **5.4. Жоскен Дебре у науковій спадщині Мирослава Антоновича (або як дослідження нідерландської музики XV–XVI ст. сприяло введенню україністики в європейський музикознавчий простір)**

У 60–70-ті роки з'являється ряд праць М. Антоновича, які яскраво презентують його здобутки іншого спрямування, а саме дослідження творчості композиторів західноєвропейського Ренесансу. Центральною фігурою наукових зацікавлень була постать одного з найвідоміших представників нідерландської школи Жоскена Дебре<sup>167</sup>. На початку 50-х років в Утрехтському університеті лише розпочиналися систематичні дослідження з цього напрямку: до 1957 року Антонович був єдиним серед студентів А. Смаерса, який написав дисертацію, що стосувалася творчості Жоскена. У 1956 році була опублікована перша стаття Антоновича після захисту докторату, що досліджувала вплив стилістики Ренесансу на меси Жоскена і Обрехта (у 1956 році стаття під назвою «Renaissance-Tendenzen in den Fortuna – desperate – Messen von Josquin und Obrecht» вийде друком у журналі «Die Musik-forschung»).

Його завдання у цій праці – виявити на багаторівневому порівняльному аналізі двох мес, як саме втілені в них елементи, що характеризують новий, ренесансний світогляд: нові структурні й виразові засоби, перетворення старого типу меси на *cantus firmus* у нову, пародійну. Ці зміни породжували, на думку Антоновича, «великі можливості для розвитку індивідуального стилю, а цей індивідуалізм характерний для людини і митця Ренесансу»<sup>168</sup>.

<sup>166</sup> Лободовський Ю. Сцили й Харибди української поезії. С. 339.

<sup>167</sup> Детальніше див.: Граб У. Україна і Європа в наукових працях Мирослава Антоновича. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 121. С. 19–30.

<sup>168</sup> Antonowytsh M. Renaissance-Tendenzen in den Fortuna – desperate – Messen von Josquin und Obrecht. *Die Musik-Forschung*. Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Sonderdruck aus Jahrgang IX. Heft 1. Barenreiter Verlag Kassel und Basel, 1956. S. 5.

Треба зазначити, що вперше у радянському музикознавстві ім'я Антоновича згадує Т. Ліванова у зв'язку з публікацією цієї статті, вважаючи що М. Антонович, М. Букофцер і Е. Ловінський були тими трьома дослідниками музичного Ренесансу, які «подали один одному руки, увінчуючи спільними зусиллями досягнення сучасного західного музикознавства в даній області»<sup>169</sup>, і називає Антоновича одним з кращих знавців творчості Жоскена. Згадуючи першу двотомну монографію про Жоскена Депре німецького музикознавця Гельмута Остоффа, опубліковану в 1962–65 роках, Т. Ліванова пише: «Чому, здавалося б, не виступити з монографією про Жоскена Депре Мирославу Антоновичу? Однак він віддав перевагу усесторонньому заглибленню в питання приналежності Жоскена деяких, ще дискусійних в цьому сенсі творів»<sup>170</sup>.

Дослідження епохи Ренесансу було магістральним напрямом наукових пошуків гуманітарної думки ХІХ – першої половини ХХ ст., і дослідники стояли на тих засадах, що «підвалини не тільки мистецького, а й усього духово-звичаєвого життя до початку ХХ століття й подалі закладено Ренесансом»<sup>171</sup>. Сергій Кримський вважає, що характерна для цієї доби «поліфонія часу», коли майбутнє «сприймалось як впорядковане, розумно спроектоване за зразками античного минулого теперішнє», надавала йому «рис вічності», й ця особливість «рози часів» у розвитку культури дає можливість говорити про «особливий часовий атрибут історії цивілізації – метачас культури, в якому можливе процесуальне розкриття абсолютних аспектів людської творчості»<sup>172</sup>. Що стосується власне музичного мистецтва, то саме «усеєвропейський характер» творчості композиторів нідерландської школи мав визначальний вплив на шлях розвитку музики у країнах Західної і Східної Європи до кінця ХІХ ст. Так, Гайнріх Глареан, захоплюючись поліфонією визначних нідерландців, уважав її втіленням музичного ідеалу, зокрема Жоскена називав Вергілієм у музиці, Обрехта – Овідієм та ін.<sup>173</sup>,

<sup>169</sup> Ліванова Т. Проблема Ренессанса в современном западном музыковедении. Її ж. *Из истории музыки и музыковедения за рубежом*. Москва, 1981. С. 220.

<sup>170</sup> Там само. С. 228.

<sup>171</sup> Блюме Ф. Ренессанс [Відродження]. *Епохи історії музики в окремих викладах / Перекл., ред.-упор. Юрій Семенов*. Одеса, 2003. С. 92–145.

<sup>172</sup> Кримський С. Культура розкриває внутрішню безмежність людини. Його ж. *Ранкові роздуми*. Збірник статей. Київ: Майстерня Білецьких, 2009. С. 21.

<sup>173</sup> Maas C. J. *Muziek in de Renaissance – Renaissance in de muziek?* Assen, 1972. P. 11.

а Фрідріх Блюме зазначав, що «їхня творчість, як свідчать рукописні джерела XV століття, а після 1500 року і друковані, мала абсолютну й міжнародну чинність»<sup>174</sup>.

Ганс Мозер, розглядаючи умовні кордони музичного впливу Нідерландів на європейські країни, визначає його східну межу в 1400–1460 роках лінією Вроцлав – Глогув, а близько 1480 року – Кракова і Львова<sup>175</sup>! Так, у Львові були відомі твори Гійома Дюфаї, Петруса де Домарто, Жоскена Дебре та інших. Згадані уривки творів композиторів нідерландської школи віднайшов польський історик Адольф Хибінський, який впродовж 30-х років, працюючи у міському архіві 1924 року, у шкіряній оправі рахункових книжок 1519–1530 років знайшов вклеєні 14 рукописів, серед яких були і музичні фрагменти. 1986 року ці фрагменти розшифрував польський музиколог Мирослав Пеж, котрий ствердив їхню приналежність до нідерландської поліфонічної школи і встановив авторство деяких з них. З'явилися вони у Львові, як припускає Хибінський, «завдяки якомусь інтелігентному і підприємливому мандрівникові, що їздив до Італії», і ймовірно, ним був один з перших польських гуманістів, львівський архієпископ Григорій Сяноцький (Grzegorz z Sanoka)<sup>176</sup>. Якщо ж взяти до уваги власне музичну географію, як пропонує Мозер, а саме «музичні меридіани чи градуси головних широт проводити згідно з їх значенням та оцінювати за їх духовною важливістю», то Нідерланди треба було б вважати «творчо-музичним магнітним полюсом нашого континенту»<sup>177</sup>. Композиторська техніка нідерландських композиторів удосконалилася настільки, що стала універсальним засобом виразності для втілення будь-яких творчих задумів. Тому дослідження творчості нідерландської композиторської школи було об'єктом посиленої уваги європейських музикологів і давало їм ключ до розуміння шляхів становлення національної музики в рамках єдиної художньої концепції, створеної нідерландцями.

У 1957 році помирає Альберт Смаєрс, не завершивши видання творів Жоскена, над яким працював понад 35 років. Антоновича

<sup>174</sup> Блюме Ф. Ренесанс. С. 115.

<sup>175</sup> Moser H. Die Niederlande in der Musikgeographie Europas. *Kongress – Bericht Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*. Utrecht, 3–7 Juli 1952. S. 299.

<sup>176</sup> Chybiński A. Ziemia Czerwieńska w polskiej kulturze muzycznej XVI wieku. *Odbitka z „Ziemi Czerwieńskiej”*. Lwów, 1936. Rocznik II. Zeszyt 1, 2. S. 7.

<sup>177</sup> Moser H. Die Niederlande in der Musikgeographie Europas. S. 302.



приголомшила ця звістка: «Кілька днів не можу упорядкувати думок, не можу опанувати емоцій, зрівноважитися [...] Тягар людської жалоби за людиною, яку я дуже шанував, у якої вдома я щотижня (в середу) бував і при вечері й доброму, передвоєнному вини та дружніх розмовах проводив вечорі, забуваючи про всі буденні неприємності, забуваючи навіть про свій “статус” біженця»<sup>178</sup>. Новий директор Інституту музикології, проф. Е. Різер запропонував йому продовжити працю над незакінченою коректою мотетів Обрехта, а також тимчасове заступництво лекцій до затвердження нових професорів на місце Смаерса у новому навчальному році. Антонович мав отримати державну роботу «наукового урядника».

Запис від 14 липня 1957 року:

На університеті порядкую архів (мікрофільми й фотокопії), які залишив проф. Смаерс після своєї смерті, й починаю поволи входити в цей велетенський проліс проблем. Не легка це буде справа, коли мені справді доручать продовжувати його видання творів двох найвидатніших композиторів т. зв. «нідерландської школи» другої половини 15-го й початку 16 ст. Жоскена Депре і Я. Обрехта. А. Смаерс ціле життя працював у цій ділянці і не зміг розв'язати деяких проблем, і вони залишились у спадку. Тепер треба буде мені пробувати їх розв'язати й довести видання до кінця. А там не десятки, а сотні сумнівних творів, яких авторство приписується в різних джерелах різним композиторам<sup>179</sup>.

Завершити працю Смаерса доручають Антоновичеві, який до 1969 року публікує (з 1965 року за допомогою Віллема Елдерса) ще 4 меси, 38 мотетів і 34 світські твори<sup>180</sup> й закінчує перше новітнє видання творів Жоскена. Голландський музиколог Яап ван Бентем, відомий фахівець з дослідження нідерландської музики, один із редакторів нового видання творів Жоскена (NJE), вважав, що для Ради музикологічної спільноти Нідерландів, яка займалася публікацією видань А. Смаерса, досвід М. Антоновича зробив його ідеальним наступником для завершення роботи. Цьому передувала дуже кропітка робота з ідентифікації творів композитора та переведення їх зі старої нотації на сучасне нотне письмо. З цієї нагоди Гельмут

<sup>178</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 17 травня 1957 року. С. 260.

<sup>179</sup> Там само. Запис від 14 липня 1957 року. С. 264.

<sup>180</sup> Elders W. Josquin Des Pres and His Musical Legacy: an introductory guide. Leuven: Leuven University Press, 2013. P. 11.

Остофф (Osthoff)<sup>181</sup> напише у листі до Антоновича: «Хотів би щиро привітати Вас із тим, що Vereeniging [Нідерландське королівське товариство історії музики] доручило Вам почесне завдання продовжити видавати “Werken van Josquin des Prez”, чудову працю всього життя нашого незабутнього колеги, Альберта Смаерса. Бажаю Вам при виконанні цього гарного, але важкого завдання великих успіхів і тішуся, що випуски незабаром знову відновляться. Якщо у Вас будуть якісь побажання чи запитання, я завжди охоче до Ваших послуг»<sup>182</sup>. Вони активно обмінюються фотокопіями рукописів творів Жоскена і думками з приводу їхньої автентичності, які свідчать про глибоке розуміння стилістики композитора: «Стосовно “Magnificat” із Ростоцького рукопису, моє сумління ще не цілком спокійне, – пише Антонович. – З одного боку – майже мелодична скромність, щоб не сказати вбогість, контрапунктових голосів, яку дуже важко собі уявити в Жоскена, а з іншого – досконала, збалансована структура, з кількома цікавими деталями, які таки нагадують Жоскена. Але це — суто моє перше враження після введення в партитуру фотокопій, які я нещодавно від Вас отримав»<sup>183</sup>.

Ідентифікація авторства творів композитора була тривалою і складною. Так, у листі до П. Маценка Антонович, зокрема, пише:

Один випуск творів Жоскена (3 мотети) вже появився, другий здав до друку і ось уявіть собі ситуацію: друкарня прислала декілька місяців тому надруковані листи для проведення коректури, а я віднайшов у між часі шість нових джерел-манускриптів одного з надрукованих творів. Заки отримав мікрофільми цього твору з Лондону, Мюнхену, Міляно, Падуа й Риму, пройшло немало часу, а в між часі виявилось, що цей же самий твір є в манускрипті Сикстинської капелі, де автором поданий Й. Мутон. У всіх інших манускриптах твір поданий анонімно, крім, розуміється манускрипту з Толедо, де твір подається авторства Жоскена... Ви уявляєте собі,

<sup>181</sup> Гельмут Остофф (Helmuth Osthoff) (1896–1983) – німецький музикознавець. Досліджував творчість Жоскена Дебре, автор монографії «Josquin Desprez» (Vde. 1–2. 1962–1965). Листування Гельмута Остоффа з Мирославом Антоновичем зберігається в архіві М. Антоновича в Інституті церковної музики УКУ (Львів).

<sup>182</sup> Остофф Г. Лист до М. Антоновича від 20 вересня 1958 року, Франкфурт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал. Переклад з німецької.

<sup>183</sup> Антонович М. Лист до Г. Остоффа від 13 квітня 1959 року // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

скільки це все коштує праці і турботи. Саме тому, що поданий Мутон, справа ускладнюється, бо між цими двома компоністами подекуди таке саме відношення, як між музикою Моцарта й Гайдна й стилістично тяжко провести чітку лінію. А звісно, що між композиторами 15/16 ст. особливо великі подібності бувають. До вакацій мушу викінчити працю про понад 60 творів, які приписуються Жоскенові, а почасти й іншим композиторам й усталити авторство, а тим часом з страхом доводиться ствердити, що матеріали, зібрані покійним проф. Смаерсом, далеко не повні, отже треба не тільки все простудіювати, а й доповнити... а контролю різних манускриптів забирає дуже багато часу і не все є доступним<sup>184</sup>.

2011 року у своїй праці «Жоскен де Пре та його музична спадщина» Віллем Елдерс називає імена близько 20-и композиторів, які використовували музичний матеріал з творів Жоскена у своїй творчості, зокрема Люпуса Геллінка, П'єра Мулю, Карпантра, Антуана де Февана, Жоржа де ля Геля, Філіпа дель Монте і навіть Палестріну<sup>185</sup>. А наслідували стиль великого майстра і його сучасники, і послідовники на всьому обширі Західної та навіть Східної Європи!

У питаннях ідентифікації творів Антонович мав великий авторитет – так, Блюме, згадуючи мотет «Sancti Dei omnes», який Смаерс і Антонович спочатку вважали твором Жоскена і включили його у повне зібрання творів композитора, а в 1959 році Антонович, зробивши стилістичний аналіз твору, визначив, що композиція належить Жану Мутону, пише: «Якщо такий видатний фахівець по Жоскенові, як професор Антонович, був “обманутий” мотетом, який в різних джерелах записаний під різними іменами, то що ж тоді в подібних питаннях може припустити неспеціаліст?»<sup>186</sup>. Про вагомість думки Антоновича щодо ідентифікації творів Жоскена свідчить, зокрема, і його листування з Гельмутом Остоффом, який під час своєї праці над монографією про Жоскена неодноразово звертається по допомогу до Антоновича у питаннях достовірності творів і правильної їх інтерпретації: «Чи Ви відкрили ще якісь про-

<sup>184</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 25 травня 1959 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>185</sup> Elders W. *Josquin des Prez en zijn muzikale nalatenschap*. Hilversum Verloren 2011. P. 39.

<sup>186</sup> Там само, с. 21. Жан Мутон ((Mouton) – бл. 1459–1522) – французький композитор.

галини в моєму каталозі мотетів? – пише Остофф у одному з листів до Антоновича. – Я вдячний Вам за кожен вказівку»<sup>187</sup>.

Наприкінці 1959 року Антонович повідомляє свого давнього приятеля Аристиди Вирсту: «До березня мушу здати доклад про “Стан досліджень над Жоскеном де Пре”, призначений на конгрес ІМТ, що, як знаєш, має відбутися в Нью-Йорку 1961. Це правда честь, що мене запросили на конгрес до конференції “круглого стола” в якій мають взяти участь проф. Остофф (Франкфурт), ван ден Боррен (Бельгія), Сарторі (Італія), Ловінські (США) і др. Крефельд (Голландія), але й страшно відповідальна справа та й вимагає особливо багато праці»<sup>188</sup>. А у своєму щоденнику записує: «Отже Голляндію на інтернаціональному музикознавчому конгресі буду репрезентувати я, український біженець, бездержавний, а не новоіменовані професори (йдеться про нідерландських професорів, яких іменували на місце проф. Смаерса – У. Г.) Що ж? І такі дива бувають»<sup>189</sup>.

Уже 5 лютого 1960 року у листі до Г. Остоффа Антонович подає план і тези свого реферату, й Остофф відповідає розлогим листом, зокрема радить звернути увагу на біографічні відомості, які дуже важливі для встановлення хронології творів, виділяє результати ще не опублікованих праць Дальгауза, Райфенштайна та Л.-Д. Обста, відомі лише вузькому колу спеціалістів, «а серед учасників конференції – мабуть, лише Вам і мені»<sup>190</sup>; подає свої міркування щодо нагальних завдань досліджень творчості Жоскена тощо. Гельмут Остофф планує поїздку на конгрес до Нью-Йорка і сподівається на спільну подорож разом з Антоновичем. Попри підготовку до конгресу, продовжується інтенсивна праця над виданням творів Жоскена: «Понад 50 творів (мотетів, мес і т. п.) є сумнівними, а усталювання авторства в творах 15–16 ст. особливо важке... без помилок тут не обійтися, а за помилки б'ють... та нема ради»<sup>191</sup>.

<sup>187</sup> Остофф Г. Лист до М. Антоновича від 5 жовтня 1958 року, Франкфурт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал (переклад з німецької).

<sup>188</sup> Антонович М. Лист до А. Вирсти від 8 грудня 1959 року, Утрехт // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

<sup>189</sup> Антонович М. Щоденник. Запис від 16 листопада 1959 року. С. 319.

<sup>190</sup> Остофф Г. Лист до М. Антоновича від 21 лютого 1960 року, Франкфурт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал (переклад з німецької).

<sup>191</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 15 квітня 1961 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

5–11 вересня 1961 року відбувся Інтернаціональний конгрес у Нью-Йорку, і ця подія була особливою: вперше з 1928 року, відколи було засноване Міжнародне музикологічне товариство, конгрес проходив за межами Європи. Відбувся він у Колумбійському університеті, представництво відомих музикологів з Америки, Німеччини, Франції, Голландії, Італії, Англії було вражаюче. Багато приїхало німецьких музикологів, зокрема Бруно Штебляйн (Stäblein), Ганс Мерсманн (Mersmann), Гельмут Остофф, спілкування з якими особливо цікавило Антоновича. Тематика виступів була широкою – дослідження середньовічної монодії, музичної культури Ренесансу, класичної й романтичної музики, етномузикології, проблематика музичної психології, музичної соціології, історії музики тощо. До проблем музичної культури Ренесансу зверталися у своїх виступах французькі музикологи Женев'єва Тібо й Андре Вершалі, американський музиколог Едвард Ловінський і Мирослав Антонович. Останній виступав у перший день на круглому столі під головуванням Г. Остоффа з доповіддю «Сучасний стан досліджень творчості Жоскена»<sup>192</sup>.

У першій частині Антонович зробив огляд історіографії, присвяченої проблемам вивчення творчості композитора, у другій говорить про проблеми ідентифікації ще не опублікованих творів Жоскена, відзначаючи важливість праці Г. Остоффа «Zur Echtheitsfrage und Chronologie bei Josquins Werken» («До питання достовірності та хронології творів Жоскена», Утрехт 1952), про найголовніші критерії стилістичного аналізу творів Жоскена. Погоджуючись з періодизацією, запропонованою Остоффом, та його характеристиками раннього, середнього й пізнього стилю композитора, Антонович додає свої спостереження до кожного з трьох етапів стилістичного зросту композитора, спочатку називаючи його винахідливим експериментатором, «який широко використовує старі методи, хоча інколи і повстає проти них для того, щоб дати свободу своїй творчій фантазії». Далі він підкреслює мелодичну винахідливість і широке використання контрапунктичних засобів Жоскена:

Канонічні поєднання обережно комбінуються з інтерпретацією тексту і з будовою схеми, контур якої ясно окреслений. Відбувається посилення контрасту ефектів між високими і низькими голосовими групами; між акордовими проведеннями і тенденцією до

<sup>192</sup> The Present State of Josquin Reserch. *Internacional Musicological Society: Report of Eight Congress*. New York, 1961, vol. 1: Myrosław Antonowych, Utrecht. P. 53–63.

контрапункту; між багатоголосним викладом і проведенням з малою кількістю голосів; і майже екстравагантне використання мелодійного багатства; і найголовніше те, що ці численні деталі є в межах одного твору, а таких вражаючих творів, які відносяться до цієї групи, є дуже багато.

Урешті в третьому, пізньому періоді «Жоскен повстає як блискучий мислитель, розкішний архітектор у звуках і як глибокий перекладач тексту. Мелодичний елемент підпорядковується тектонічному елементу. Це не динамізація різних мелодичних ліній (як в першій групі), а архітектура динаміки, яка доведена до кінця, до найменших деталей у частинах, що і є характерною рисою творів цієї групи»<sup>193</sup>.

Далі Антонович зупиняється на проблемі ідентифікації окремих творів та їхніх фрагментів, зокрема меси, мотету, світських творів. Він розглядає твори, які під іменем Жоскена з'являються у різних джерелах і в результаті власного стилістичного аналізу робить свої припущення щодо авторства. Так, у мотеті «*Tulerunt Dominum*» «характер мелодії й особливо її ритмічне утворення та утворення окремих фраз ставлять під сумнів авторство Жоскена. Для молодого Жоскена це недостатньо динамічно; недостатньо для його різноманітної побудови й винахідливості деталей; для зрілого Жоскена – це недостатньо експресивно»; у мотеті «*Miseremini mei*» «ми бачимо видатного композитора і майстра контрапункту, але тут немає геніальності у архітектурі звуку, що можемо спостерігати в деталях майже кожного твору Жоскена», а мотет «*Dilectus Deo et Hominibus*» «своїм мелодичним характером і технікою побудови має багато спільного з творами Жоскена, але з іншого боку існує багато чинників у контрапункті і методі побудови, які ставлять під сумнів авторство і які швидше вказують на Февана, якого Глареан називає «*felix Jodoci aemulator*»»<sup>194</sup> та ін. Доповідь спричинила дискусію серед присутніх іменитих музикологів, і, зважаючи на багато спірних моментів щодо автентичності окремих творів, було наголошено на потребі перегляду видання творів Жоскена за новими редакторськими принципами.

<sup>193</sup> Антонович М. Сучасний стан досліджень творчості Жоскена / пер. з англ., післямова І. Кравчук. *Musica humana*. Ч. 3. С. 108–109 (Переклад з: Antonowycz M. The Present State of Josquin Reserch).

<sup>194</sup> Антуан де Феван (Antoine de Fevin, 1470–1511(12)) – французький композитор, який імітував у своїй творчості композиційні прийоми Жоскена Дебре. Глареан називав його «щасливий імітатор Жоскена».

Цікаво, що тоді ж, під час перебування у Нью-Йорку, відбувся сольний виступ Антоновича в залі Українського Народного Союзу на традиційному «Вечорі пісні і слова», який став «головною атракцією імпрези»: Антонович «своїм могутнім голосом та виконанням цілого ряду пісень, арій та композицій викликав такий ентузіазм серед численної публіки, що його безупину викликала на сцену, прохаючи наддатків»<sup>195</sup>.

Наприкінці 60-х з'являються друком ще три праці, присвячені нідерландській музиці XV–XVI ст.: про мотети Жоскена,<sup>196</sup> меси «Mater Patris» Жоскена<sup>197</sup> (1967) і Люпуса Геллінка<sup>198</sup> (1969). У 60-ті значно збільшуються сімейні обов'язки: 1960 року в сім'ї Антоновичів народилася найстарша донечка Андруся, 1962 – дочка Мирослава, 1967 року – син Роман. Водночас Антонович працює викладачем в Інституті музикології Утрехтського університету, провадить протягом 1962–64 рр. курс лекцій по білій мензуральній нотації кінця XV – поч. XVI ст. Антонович використовував детально розроблений фотоархів Смаерса цього періоду і передовсім звертав увагу на невідповідності або потенційні помилки у досліджуваній нотації.

Протягом цього періоду Антонович давав уроки з органної і лютневої табулятури, а також провадив школу церковного співу *Scola Cantorum*, – згадував голландський музиколог Яап ван Бентем.

Просто запитайте доктора Антоновича, – і ти піднімаєшся до нього по сходах на другий поверх, сповнений поваги, і заходиш у одні з тих дверей, за якими розташувалася справжня наука, – Вас приязно запрошували сісти (призначене крісло було зазвичай зайняте купуючи книгу) і тимчасово його увага відволікалася від темно-червоного столу із записами для відвідувача. Зазвичай, після «цікаво» йшов обережний аналіз Вашого питання, після чого у Вас залишалося тверде пе-

<sup>195</sup> Сотні публіки ентузіастично вітали виступ д-ра Мирослава Антоновича на Союзівці. *Свобода* (19 вересня 1961. № 177. С. 1).

<sup>196</sup> Antonowycz M. Zur autorschaftsfrage der Motetten «*Absolve, quaesumus, Domine*» und «*Inter natos mulierum*». *Tijdschrift van de vereniging voor nederlandse muziek geschiedenis* [TVNM]. Amsterdam, 1966. Deel XX. No. 3. P. 154–169.

<sup>197</sup> Antonowycz M. Die Missa *Mater Patris* von Josquin des Prez. *TVNM*. Amsterdam, 1967. Deel XX. No. 4. Amsterdam 1967. P. 206–225.

<sup>198</sup> Antonowycz M. Das Parodieverfahren in der Missa *Mater Patris* von Lupus Hellinck. *Renaissance – Muziek 1400-1600 donum natalicium Rene Bernard Lenaerts*. Leuven: Katholieke universiteit seminarie voor muziek-wetenschap, 1969. P. 33–38.



реконання, що Ваша проблема ще далека до вирішення на «справжньому рівні» [...] Остерігайтеся практикуючих музикологів!<sup>199</sup>.

Коли А. Смаєрс розпочав видання творів Жоскена у двадцятих роках, він був піонером, і видання творів Жоскена принесли йому велику міжнародну повагу. Усі обсяги видання були зроблені на основі розширеної колекції фотоматеріалів, відомих на той час, студенти не брали участі в жодному аспекті редагування. Смаєрс встиг опублікувати усі меси, багатоголосні світські твори й значну частину мотетів. «Все, що залишилося, – це мотети в рукописах більш пізнього періоду, починаючи з 16 століття і, в основному, німецькою мовою, подекуди зі суперечливою або сумнівною атрибутикою і проблематичною стилістикою», – стверджує ван Бентем. Тому, незважаючи на сумлінно опрацьовані твори у 45–52 томах «*Werken van Josquin des Prez*», Мирослава Антоновича щораз більше критикувало нове покоління музикологів. Наприкінці 60-х років редагувати останні томи видання (т. 53–55), де містилися світські твори на три й чотири голоси, і додатковий «*Supplement volume*» допомагав молодший колега Антоновича, Віллем Елдерс (Willem Elders). 1969 року перше новітнє видання творів Жоскена було завершено.

Мирославу Антоновичу довелося працювати з матеріалом, в основному вже зібраним проф. Смаєрсом. Про значну кількість джерел, відомих сьогодні, тоді ще не знали, або вони не були досліджені; джерела зі східного боку «залізної зависи» були недоступними. Післявоєнні дослідження Жоскена молодшим поколінням тільки розпочалися; у цей період міжнародне спілкування між колегами було набагато формальнішим, ніж сьогодні, коли музикологи мають можливість часто зустрічатися один з одним на міжнародних конференціях, обмінюватися інформацією через електронні контакти тощо. Коли вийшли перші публікації з результатами нових досліджень, Антонович був з ними знайомий. Із багатьма новими твердженнями він погоджувався, деякі заперечував, але більша частина його праці вже була зроблена. «За кілька років до завершення видання («*Werken van Josquin des Prez*» – У. Г.), стало ясно, що його редакційна техніка більше не відповідає стандартам, які встановили найновіші музикологічні дослідження, – писав В. Елдерс. – Щоб

<sup>199</sup> Я. ван Бентем. «Унікальний колега». Спогад про М. Антоновича // *Архів М. Антоновича*. [Особові матеріали]. Арк. 1. Машинописний оригінал (переклад з голландської).

запобігти втраті однорідності, Антонович все-таки віддав перевагу методу Смаерса для завершення видання Жоскена»<sup>200</sup>.

У 1971 році, через 450 років після смерті Жоскена, американський музиколог німецького походження Едвард Ловінський (Edward Lowinsky) організував у Нью-Йорку Міжнародну конференцію для обговорення актуальних питань, пов'язаних із вивченням життя і творчості композитора. Під час війни Ловінський емігрував до Голландії, де написав кандидатську дисертацію в Утрехтському університеті, а згодом виїхав до Америки. У 1957 році він намагався продовжити роботу Смаерса, однак безуспішно. Під його редакцією вийшла низка поважних видань творів ренесансної музики, зокрема «Monuments of Renaissance Music: Musica nova» (1964), «The Medici Codex» (1957) та ін. Він розробив методику *musica ficta*, послідовно застосовану в інструментальних, світських і сакральних творах XVI ст., представлених у цих виданнях, і на той час був відомим дослідником музики Ренесансу<sup>201</sup>.

Підготовка до фестивалю-конференції, присвяченого 450-літтю від дня смерті Жоскена Дебре, куди була залучена міжнародна спільнота музикологів, розпочалася 1969 року. В липні 1969 року Антонович отримав листа від Е. Ловінського з планом програми конференції, з проханням внести свої пропозиції щодо доповідачів і виконавців, а основне – із запрошенням узяти в ній участь. В одному з наступних листів Е. Ловінський повідомляє: «Одним з питань жоскенівської конференції буде питання редакційної політики. Ми повинні сформувати групу, в якій Ви повинні бути присутнім. Кожен доповідач буде мати справу з одним конкретним аспектом редакційної політики. Будь ласка, дайте мені знати, який аспект цікавить Вас найбільше»<sup>202</sup>.

Отож Міжнародний фестиваль-конференція до 450-ліття від дня смерті Жоскена Дебре розпочав свою роботу 21 червня 1971 року і тривав п'ять днів. Програма була дуже насиченою, включала низку наукових і концертних заходів. Участь у концертах брали вибра-

<sup>200</sup> Elders W. Report of the first Josquin meeting. *Tijdschrift van de vereniging voor nederlandse muziek geschiedenis*. Deel XXIV. No. 1. Amsterdam 1974. P. 20.

<sup>201</sup> Secret Chromatic Art in the Netherlands Motet (New York, 1946), Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music (Berkeley, 1961), Music in the Culture of the Renaissance and other Essays, ed. Bonnie J. Blackburn (Chicago, 1989).

<sup>202</sup> Ловінський Е. Лист до М. Антоновича від 15 травня 1970 року, Чикаго // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал (переклад з англійської).

ні ансамблі старовинної музики з Європи й Америки, виконували п'ять мес Жоскена Дебре, його мотети й світські твори, а також твори інших композиторів доби ренесансу; у наукових засіданнях брали участь відомі музикологи Європи, Америки і навіть Близького Сходу. 24 червня М. Антонович виголосив свою доповідь про мотет Жоскена Дебре «*Illibata Dei Virgo*», який, як припускав Антонович, міг бути свого роду мелодичним автопортретом Жоскена<sup>203</sup>. У ній Антонович звертає увагу на цифрову символіку, за допомогою якої композитор зашифрував своє ім'я в *cantus firmus* мотету, але найцікавішими є його спостереження про мелодичну спорідненість мотету, особливо його першої частини, з іншими творами Жоскена. Антонович наводить чисельні приклади на підтвердження висновку: «У цій композиції, в якій ім'я Жоскена сховане в акростику і численних *cantus firmus*, композитор свідомо дозволяє дослідити його мелодичну, контрапунктичну та *cantus firmus* техніку, уживши разом елементи з різних творів. Цей твір можна подавати як демонстрацію його стилю»<sup>204</sup>.

До проблем, пов'язаних зі стилістикою цього мотету, проблем його хронологічного постання наступні дослідники поверталися неодноразово, щоразу посилаючись на працю М. Антоновича. Так, Річард Шер (Sherr) у статті 1988 року «*Illibata Dei Virgo Nutrix* і римський стиль Жоскена» пише про те, що цей мотет загальноприйнято вважався раннім твором Жоскена, і лише один голос був проти цієї opinii – голос Антоновича на конференції 1971 року. Він висловив свою концепцію про автобіографічність музики, що містилася не лише в тексті, але і свідомо запозичувала мелодичні фрагменти з творів, написаних раніше. Однак тоді цей аргумент не був взятий до уваги. Не заперечуючи гіпотезу Антоновича, Р. Шер подає свої міркування: стиль Жоскена міг змінюватися у відповідь на смаки, з якими він зустрівся у різних центрах, де працював, зокрема в середовищі композиторів папської капели в Римі: «Це була навмисна спроба наслідувати та перевершити папських композиторів у своєму власному стилі»<sup>205</sup>.

<sup>203</sup> *Illibata Dei Virgo: A Melodic Self-Portrait of Josquin des Prez*. London Oxford University Press. London, 1976. P. 545–559.

<sup>204</sup> Там само. С. 558.

<sup>205</sup> Sherr R. «*Illibata Dei Virgo Nutrix*» and Josquin's Roman Style. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 41. No. 3 (Autumn, 1988). P. 434–464. URL: <http://www.jstor.org/stable/831460> (дата звернення 3.03.2018).

У 1997 році з'явилася стаття Леслі Куттергема (Clutterham) «Автобіографічні конструкції в мотеті Жоскена *Illibata Dei virgo nutrix*: докази пізнішого знайомства»,<sup>206</sup> у якій знову ж згадується концепція Антоновича про мотет як автобіографічний «мелодичний» портрет композитора. Стаття узгоджує аналітичні висновки в контексті цілого мотету та пропонує деякі нові теорії щодо дати й обставин його постання, а також біографічну інформацію про композитора. Критикуючи Антоновича за те, що його висновки опираються на аналіз лише першої частини мотету, автор наприкінці змушений констатувати, що «*Illibata Dei virgo nutrix*» представляє надзвичайно складний рівень взаємозалежних музичної і позамузичної організацій та завершує свою статтю цитатою Антоновича: «Текст і музика *Illibata Dei virgo nutrix*, незалежно від їхнього екстрамузичного імпорту, є цілком такою, як Жоскен. У цьому контексті “це музичний автопортрет Жоскена, в кожному мелодичному ході і в тональному забарвленні кожного акорду ми впізнаємо багату креативність думки, що належить найвеличнішому з найбільших в культурній історії Європи”»<sup>207</sup>.

На цьому Міжнародному фестивалі-конференції прийняли остаточне рішення про підготовку другого, оновленого видання творів Жоскена Дебре (New Josquin Edition), оскільки були здійснені нові джерелознавчі дослідження і використані нові методики у вивченні музичних джерел. Підготовку до нового видання розпочала вже міжнародна команда музикологів, формуючи нові принципи, які мали забезпечити музичну і наукову цінність нової редакції. Видання мало базуватися на головних пунктах: опрацювання нових джерел, проблеми їх автентичності, методи транскрипції, відбір пріоритетних джерел, їх оцінка і систематизація. Вперше ці питання були винесені на спільне обговорення найвищого рівня, на симпозіумі з питань редагування творів Жоскена. Антонович був одним із семи доповідачів серед таких експертів, як Люїс Локвуд (Lockwood)<sup>208</sup>, Людвіг Фіншер (Finscher), Едвард Ловінський, Рене

<sup>206</sup> Clutterham L. Auobiographical Constructions in Josquin's Motet *Illibata Dei virgo nutrix*: Evidence for a Later Dating. *American Musicological Society*. April 1997 URL: <http://www.calstatela.edu/sites/default/files/centers/Wagner/documents/Josq.pdf> (дата звернення 3.03.2018).

<sup>207</sup> Там само.

<sup>208</sup> Люїс Локвуд – американський історик музики, дослідник творчості Л. Бетховена, автор праці «*Beethoven: The Musik and the Life*» (2003).

Ленар (Lenaerts)<sup>209</sup>, Артур Мендель (Mendel)<sup>210</sup> і Густав Різ (Reese). Едвард Ловінський, головний ініціатор проекту, розкритикував видання Смаерса та запропонував організувати нове видання на базі інтернаціональної корпорації Американського музикологічного товариства (AMS), Інтернаціонального музикологічного товариства (IMS), а також Асоціації нідерландських музичних істориків VNM (Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, VNM). Критика лунала і на адресу М. Антоновича, і Ради музикологічної спілки Нідерландів. Згодом така доволі агресивна негація попередніх здобутків дала підстави англійському музикологу Паулі Гіггінс (Higgins) припустити особисті причини критики Е. Ловінського: «Щось було поставлено на карту в організації цієї конференції, включаючи грандіозну королівську ренесансну феєрію, і я підозрюю, що це була формальна легітимація власної парадигми Едварда Ловінського – його особистий науковий порядок денний для найбільш ренесансної музичної події»<sup>211</sup>.

Артур Мендель, який вів засідання, підкреслив, що голландське суспільство демонструє відкритість до нових ідей та планує друге видання творів Жоскена Дебре, пропонуючи сміливі експерименти їхньої редакції, оскільки «розуміння джерел, які вважалися авторитетними, насправді не більше, ніж альтернативне їх тлумачення». Антонович у виступі підняв проблему мензуральної нотації, а саме модус(modus), темп(tempus) і (prolatio)<sup>212</sup> в нових виданнях давньої музики: «Я переконаний, що modus, tempus, і prolatio повинні бути відтворенні у сучасних виданнях: вони являють собою ритмічну і метричну матрицю, в межах яких композитори XV і XVI століть думали і працювали». Антонович пропонує використовувати тактові лінії («мені здається надуманим будь-яке побоювання, що лінії такту можуть призвести до неправильної

<sup>209</sup> Рене Бернард Lenaerts (1902–1992) – бельгійський музиколог, фахівець з поліфонії доби Ренесансу.

<sup>210</sup> Артур Мендель (1905–1979) – американський музиколог і диригент. Фахівець з музики доби Ренесансу і Бароко.

<sup>211</sup> Higgins P. The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 57. No. 3 (Autumn, 2004). P. 451. URL: [http://www.academia.edu/187240/The\\_Apotheosis\\_of\\_Josquin\\_des\\_Prez\\_and\\_Other\\_Mythologies\\_of\\_Musical\\_Genius](http://www.academia.edu/187240/The_Apotheosis_of_Josquin_des_Prez_and_Other_Mythologies_of_Musical_Genius) (дата звернення 5.03.2018).

<sup>212</sup> Вид ритмічного поділу: мензура longa називалася modus, brevis – tempus, semibrevis – prolatio.

акцентуації, адже лінії такту в новій музиці мають лише відносне значення для акцентування [...] Не бійтеся тактових ліній!», і не застосовувати експериментальні методи транскрипції у важливих виданнях («Ці експерименти самі по собі є цінні, але їх потрібно обмежити спеціалізованими науковими публікаціями. Як вчителі і як практикуючі музикознавці та музиканти, ми найбільшою мірою відповідаємо за традиційні і найбільш широко прийняті системи»).

У виступах музикологи звертали увагу і на складність розв'язання проблеми вибору джерел, і на необхідність зробити видання більш доступним для виконавців тощо. Едвард Ловінський свій виступ доволі патетично назвав «моментом істини». Він критикує перше видання творів Жоскена за непослідовну позицію Смаерса, а згодом Антоновича й Елдерса щодо застосування *musica ficta*, підкреслюючи, що у нього немає сумнівів щодо обов'язкового використання співаками *musica ficta* у творах Жоскена. «Жоден аспект редакційної політики не впливає на фактичний звук музики більш кардинально, ніж той, яким управляє *musica ficta* – додавання редактором випадкових елементів у партитурі, – підкреслив Ловінський [...] Саме у королівстві *musica ficta* інноваційний дух Жоскена є доказом чудового лідерства»<sup>213</sup>. Ловінський вважає необхідним вироблення і дотримання послідовної методики виконання *musica ficta* у новому виданні, а в дискусійних питаннях врахування усього гармонічного контексту окремого твору, про який йдеться, а також споріднених творів. Він стверджував, що у створенні методики *musica ficta* редактор творів XV–XVI ст. бере на себе відповідальність бути інтерпретатором гармонії, мелодики й поетичного задуму, і це стане одним із найскладніших його завдань.

Ця дискусія знайшла своє продовження у серпні 1973 року на зустрічі організаційного комітету NJE, яка відбулася в Утрехті<sup>214</sup>. До комітету входили музикологи з Голландії (К. Маас, М. Антонович і В. Елдерс), а також Швейцарії, Німеччини, Англії й Америки. Три дні детально обговорювалися питання, пов'язані з різними аспектами редакційної техніки, однак центральним залишалося питання застосування у новому виданні *musica ficta*. Ловінський знову підкреслив непослідовність її використання у виданні

<sup>213</sup> Symposium on Problems in Editing the Music of Josquin der Prez: A Critique of the First Edition and Proposals for the Second Edition. *London Oxford University Press*. London, 1977. P. 723–755.

<sup>214</sup> Elders W. Report of the First Josquin Meeting. P. 20–82.

Смаерса і важливість запровадження «нової редакційної політики». Антонович погоджувався з багатьма пропозиціями стосовно нових принципів редакційної техніки, однак дискусійним надалі для нього залишалася питання щодо транскрипції *musica ficta*. Антонович вважав, що встановити однакові критерії використання неможливо, і кожен випадок є дуже індивідуальним, бо однакові *musica ficta* неможливо застосувати навіть до ідентичних мелодичних фраз, якщо вони були написані в хронологічно різний відтинок часу. Обговоривши ряд проблем, пов'язаних з новим виданням, комітет постановив зібратися в Утрехті через рік.

Останнє засідання (The Fourth Josquin Meeting), присвячене NJE, на якому був присутній М. Антонович, відбулося 1977 року в Ганновері. Виступ Антоновича присвячувався критеріям визначення автентичності на основі його досліджень мелодичного стилю Жоскена, а саме мелодичній секвенції, яка, на думку Антоновича, «для Жоскена і його сучасників стала однією з найважливіших ознак музичного стилю та найбільш очевидною частиною музичною мови»<sup>215</sup>. Це була, мабуть, остання участь Антоновича у подібних зібраннях (хоч перший том NJE був опублікований лише 1985 року) і на завершальному етапі його, як представника «старої» методологічної школи Смаерса, до нової редакційної колегії не включили. У результаті до нового видання не ввійшло кілька мотетів Жоскена, включених до попереднього видання Антоновича, хоч на думку ван Бентема, їх присутність у старому виданні збагачувала західноєвропейський композиторський ландшафт, засвідчуючи силу впливу стилістики великого композитора. На думку авторитетних фахівців, видання Смаерса залишається видатним проектом, що відображає стиль і досягнення музикологічної науки до початку Другої світової війни, а проблема Антоновича полягала в тому, що його праця була завершена в інший час, у якому панувало нове покоління вчених.

Науковий спадок М. Антоновича, присвячений дослідженню творчості Жоскена Дебре та його сучасників, став підґрунтям «жоскенознавства», яке в 50-х роках тільки набирало свою силу: після смерті А. Смаерса Антонович був єдиним (!) серед його студентів, який написав дисертацію, що стосувалася творчості

<sup>215</sup> Antonowycz M. Criteria for the Determination of Authenticity. A Contribution to the Study of Melodic Style in the Works of Josquin. *TVNM. Deel XXVIII*. No. 2. Amsterdam, 1978. P. 51–60.



Жоскена. Саме тому Рада музикологічного товариства Нідерландів (*Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*) доручила йому продовжити видавничу працю А. Смаерса, бо була впевнена у тому, що Антонович збереже його традиції, і це гарантувало їй якість завершення «*Werken van Josquin des Prez*». Поки тривали всі організаційні процеси, пов'язані з НЈЕ, Антонович поступово відійшов від цієї теми і повністю зосередився на своїх дослідженнях, пов'язаних з українською музикою. (Із листа до Маценка: «Недавно появилася друком Месса Л. Геллінка<sup>216</sup>, яку я видав до спілки з одним з молодших музикологів, бо не мав часу доповнити порівняння джерел. Хоч дістав за це поважний гонорар, а все-таки це не те, що праці з нашої музики (навіть без гонорару!) Дивні ми люди!»<sup>217</sup>).

Його праця в Інституті музикології тривала до 1982 року, коли він, у колі колег, друзів і хористів *Візантійського хору*, вийшов на пенсію. Яап ван Бентем згадував, що Антонович був високошанованою особою, його поважали колеги з інституту. Незважаючи на деяку ізольованість і дещо обмежені можливості спілкування нідерландською мовою, він був «одним із них». Він був приятним і завжди цікавився в роботі інтересами колег, однак про особисте не розповідав. Сам Антонович дуже тепло згадував понад 30 років праці в Інституті музикології Утрехтського університету, і гордився його успіхами. Свою появу у ньому, як і своє життя, Антонович вважав багато у чому парадоксальним. Він так розпочав своє прощальне слово на зібранні з нагоди його емеритури:

Я українець від народження, Батьки були українцями, але тому, що Україна належала до Австрії, то мав австрійське громадянство. Між двома світовими війнами ця частина України належала до Польщі, тому я став польським громадянином. Під час Другої світової війни був без громадянства, після війни – Ді-Пі. В Нідерландах багато років було написано «національність невідома», бо з якихось причин не писали, що я українець. Тепер я громадянин Голландії, але, як не дивно, мене зазвичай помилково вважають росіянином<sup>218</sup>.

<sup>216</sup> Lupus Hellinck. *Missa Mater Patris 4–5 vocum*. Uitgegeven en ingeleid door M. Antonowycz en E. Schoenberger. V.N.M., 1975.

<sup>217</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 18 червня 1976 року, Де Меерн // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>218</sup> Прощальна промова М. Антоновича на зібранні з нагоди його виходу на пенсію // *Архів М. Антоновича*. [Особові матеріали]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

В інституті Антонович займав посади асистента, з 1 жовтня 1957 року – наукового співпрацівника Інституту музикології, згодом – головного наукового службовця. Умови праці й психологічний клімат давали йому змогу плідно працювати науково, друкувати свої праці, брати участь у міжнародних конгресах, читати літні курси в Римі та їздити у багаточисленні концертні поїздки з *Візантійським хором*. У цьому Антонович завдячував своїм голландським колегам, з якими хоч і міг мати розбіжності в поглядах, але зберігав дружні стосунки. «В Інституті у мене були такі умови, що багато в чому професори могли б мені позаздрити [...] У всьому закладі – чи в бібліотеці, чи в адміністрації, чи в технічному департаменті – я зустрічався з добротою, і це зробило працю в Інституті дуже приємною», – сказав у своєму прощальному слові Антонович. Його внесок у завершення видання «*Werken van Josquin des Préz*» сучасні європейські музикологи вважають незамінним для подальших досліджень і оцінки творчості Жоскена Дебре.

На жаль, в українському музикознавстві лише за останні роки з'явилися публікації, які розкривають майже відсутній у музикознавчому дискурсі напрям наукових зацікавлень М. Антоновича, пов'язаний з дослідженням західноєвропейської музики Ренесансу<sup>219</sup>. Відсутність донедавна інформації у довідковій літературі поширювала однобоке уявлення про масштаб наукової праці Антоновича, однак варто було заглянути хоча б у дві найповажніші іноземні енциклопедії «*Grove Dictionary of Music and Musicians*» та «*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*», щоб зрозуміти важливість цієї теми у науковому доробку Антоновича.

Авторитет М. Антоновича в цій науковій галузі забезпечив довіру європейської музикологічної спільноти до його східноєвропейського напрямку досліджень, а власне української музики. Завдяки цьому у перші повоєнні десятиліття, у роки «холодної війни» на міжнародних музикологічних форумах українська музика повернулася у властивий для неї європейський контекст.

<sup>219</sup> Див.: Hrab U. Myroslav Antonovycz und seine wissenschaftliche Biografie. S. 87–95; її ж: Мирослав Антонович у контексті наукових ідей європейської музикології. *Українська музика: науковий часопис*. 2012. Ч. 2 (4). С. 99–111.

## Розділ 6

### ЗАВЕРШЕННЯ НАУКОВОЇ ПРАЦІ (1982–2006). НЕРЕАЛІЗОВАНІ ПРОЕКТИ

*Ad impossibilia nemo tenetur\**

Останній період життя М. Антоновича – після виходу на пенсію у 1982 і до його смерті у 2006 році – це період завершення наукової праці. У 80-ті виходить друком монографія «Станіслав Людкевич – композитор, музиколог» («Дзвони», Рим, 1980), статті «Деякі зауваги про орган у Східній Європі 17 століття» (німецькою, Нідерланди, 1980), «Дещо про українську церковну монодію та про назви знаменний і київський розспіви» (Мюнхен, 1983), «Поліфонічна музика в українських церквах у добу Козаччини» (Рим, 1984), спільно з І. Макарик «Музичний brain-drain: український вплив на російську літургійну музику» (англійською, Оттава, Канада 1984) та ін. Остаточно концептуальні ідеї і наукові розробки окремих публікацій зосередилися у двох монографічних працях: німецькомовній монографії «Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas» (1990) і монографії голландською «Oekraïne en de Byzantijnse ritus» (2000).

Після виходу на пенсію 1982 року Антонович зосереджується на україністичних студіях і праці з *Візантійським хором*, який провадить інтенсивну концертну діяльність з нагоди свого 30-ліття. Він упорядковує позostalі справи і, найперше, забирає зі свого кабінету в Інституті музикології книжки, картотеки й численні напрацьовані впродовж тридцятилітньої праці в університеті матеріали і перевозить їх до свого будинку в передмісті Утрехта Де Меерн. «Пенсіонерство» Антоновича розпочалося працею над великою статтею про українську музику до другого видання бельгійсько-голландської енциклопедії, під час роботи над якою з радістю констатує «колосальний» розвиток української сучасної музики. Займає час і задумана праця про оперу Лисенка «Тарас «Бульба» й її нові редакції, оновлює репертуар хору. *Візантійський хор* у 80-х роках перебуває у zenіті слави, і його концертна діяльність незвичайно насичена. Деякі виступи були особливими: так, 2 жовтня 1982 року

\* Ніхто не зобов'язаний робити неможливе (лат.).

в Утрехті відбувся незвичайний концерт – у першій його частині виступив *Візантійський хор* під проводом Антоновича, у другій – хором керував український диригент Андрій Гнатишин, виконуючи вісім своїх творів. Старовинна церква була переповнена: 600 місць для сидіння і доставлено ще 400 крісел. Голландці дуже тепло вітали виступ хору, вимагаючи «наддатків». А 1983 року в Мюнхені *Візантійський хор* співав Літургію, а потім відбувся концерт з особливою для свого диригента нагоди: одруження його старшої доньки Андрусі, яке висвітлювала українська еміграційна преса.

1988 року відбувся ряд виступів хору під час ювілейних святкувань 1000-ліття Хрещення Руси-України, до того ж М. Антоновича призначають головою Музикологічної комісії наукового конгресу, який проходив у Мюнхені з 28 квітня по 2 травня. Конгрес зібрав українських науковців із цілого західного світу, Антонович виголосив доповідь «Питоменності українського церковного співу» – підсумок багатолітньої присутньої теми у дискурсі його наукових зацікавлень<sup>1</sup>. Ця тематика, а насамперед проблема удосконалення церковного співу, протягом років «радянізації» в Україні була вилучена як з практичної площини, так і з музикознавчого дискурсу. Її розвиток продовжився у музикознавчій діяльності в еміграції. Так, у 1947 році з'явилася стаття М. Антоновича «Дещо про церковну музику та вади церковно-музичного життя», у якій він піднімав проблему нагальної потреби реформ у церковному співі й систематичного контролю за богослужбовим репертуаром і його якостю. У 1956 році вийшла друком його стаття «Українська церковна музика й органи» (відповідь на дискусійну статтю Романа Климкевича «Наш обряд і церковні органи», надруковану в газеті «Християнський голос» (ч. 36 і 37 за 1956 рік)), де Антонович послідовно й аргументовано виступає проти дискусійних тверджень Р. Климкевича про «здегенеровану візантійщину» та потребу впровадження в українські богослуження органа. Він писав: «Духово належати Заходу – значить не наслідувати й достосовувати, а виявляти ці самі прикмети духа, що їх виявляють західні народи [...] Духово належати до Заходу – значить бути співтворцем, а не імітатором»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Див.: Сиротинська Н. Мирослав Антонович як історик церковного співу. С. 61–72.

<sup>2</sup> Антонович М. Українська церковна музика й органи. Його ж. *Musica sacra*. С. 181.

Ширше публікація Антоновича піднімає проблему оновлення богослужень української Церкви, зокрема в еміграції, а саме використання самолівки, яку він цінував за збереження «деякого народного характеру» через імпровізаційний характер, типовий для східної Церкви, хоч і не вважав її давньою традицією українського співу. Регіональні відміни самоїлкових мелодій різняться за своєю музичною якістю, але всі вони присутні водночас у церковних службах в еміграції – «що з того виходить, не тяжко собі уявити», – писав Антонович. А отже, насамперед треба упорядкувати давні літургійні мелодії, «вибрати з них те, що найкраще, щонайцінніше, очистити їх від непотрібних намулів, провести глибокі наукові студії над українськими церковними мелодіями і дати змогу пізнати їхню красу й їхні цінності диригентам і співакам»<sup>3</sup>.

Із самоїлковим співом Антонович вперше зацікавився ще в юності, на парафії свого брата-священника Євгена у Бурканові, розучуючи з церковним хором нові твори. Але уже на третьому-четвертому виконанні творів у церкві люди співали на повний голос разом із хором, вибираючи собі з композицій те, що їм найбільше сподобалося. «Навіть тоді, коли хор не співав у церкві, то люди самі співали вивчені від хору пісні, але співали на свій лад. Так на моїх очах поставала нова церковно-народна “самоїлка”, про яку дуже критично висловлювалися різні музиканти»<sup>4</sup>. Звідси для Антоновича «самолівка» – «це певне (хоч і негативне) культурне явище. Вона навіть якось дорога мені – тому що вона зв’язана як не як із народним побутом галицького села»<sup>5</sup>. Маценко ж вбачав в природі «самолівки» «обличчя духовності певної доби в Галичині, коли в східній Україні хоровий спів піднісся до найвищих вершин в особах Березовського, Бортнянського, мученика Веделя і др., в Галичині він під впливом тієї ж церкви дрібнів і докотився до решток, як відзвуку великого піднесення, до самолівки. Взагалі це тільки думка і “Самолівковий спів” сама для себе велика й цікава тема, що з’ясувала б багато невідомого й забутого»<sup>6</sup>. У 1952 році Маценко публікує стат-

<sup>3</sup> Антонович М. Українська церковна музика й органи. Його ж. *Musica sacra*. С. 177.

<sup>4</sup> Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. Ч. 1. С. 136.

<sup>5</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 9 грудня 1953 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 2. Автограф.

<sup>6</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 28 грудня 1953 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

тю «До проблеми упорядкування церковного співу»<sup>7</sup>, де він теж зазначає, що сучасний церковний спів став продуктом аматорів та відображає їхнє уявлення про нього, а не питомі ознаки давнього церковного співу. Звідси першочерговим завданням Маценко вважає введення у дяківську освіту церковного співу як обов'язкового предмету, а також вивчення історії і теорії церковної музики.

Що цікаво, у сучасних фундаментальних дослідженнях, присвячених проблемі богослужбового співу в різних аспектах, зустрічаємо підтвердження переконань Антоновича про особливу природу самолівки. «Належачи до явищ усної традиції, вона оперта на довготривалу культурну пам'ять, і містить масив неоднорідних елементів [...] утворюючи складну систему зв'язків семіотичного характеру, – пише Наталія Костюк. – [...] Вона (самолівка – У. Г.) одночасно використовує семіотичні елементи кількох пластів – фольклорного, паралітургійного, ірмологічного осмогласного і тією чи іншою мірою – відбиток ансамблевого церковного і кліросного співу з елементами респонсорності та комозиційних принципів хорового концерту»<sup>8</sup>. І завдяки цій набутій «мультипластовості» самолівка є дуже важливим пластом української співочої традиції, що є фундаментальною основою і, водночас, проблемою богослужбової музичної культури<sup>9</sup>.

1957 року Антонович виступає з доповіддю «Участь вірних в літургійних співах України» на III Міжнародному конгресі церковної музики в Парижі. Організатором конгресу був Французький Католицький Інститут і Музикологічний інститут Сорбонни під патронатом Президента Франції та її Кардиналів й Архієпископів. Всього у конференції взяло участь 1300 делегатів із цілого світу, серед яких такі відомі дослідники східної церковної музики, як Егон Веллес з Оксфорда, о. Бартоломео ді Сальво з грецького монастиря у Гроттафєррата та ін. За браком часу Антонович обмежується лише галицькою регіональною традицією літургійного співу, а саме самолівкою. Розглядаючи ряд чинників, які, на його думку, спричинили поширення самолівки, Антонович зазначає, що

<sup>7</sup> Маценко П. До проблеми упорядкування церковного співу. Його ж. *Давня українська музика і сучасність*. Вінніпег: Культура й освіта, 1952. С. 3–17.

<sup>8</sup> Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти): монографія. Київ, 2018. С. 238.

<sup>9</sup> Там само. С. 251.

у автентичному середовищі такий спів справляє велике враження, водночас шляхом систематичних наукових досліджень слід рухатися в напрямку відродження давнього літургійного співу. Після своєї доповіді Антонович «з великим успіхом» заспівав «Вірую» як зразок української церковної мелодії. Аристид Вирста, який висвітлював цю подію у пресі, зазначав, що в рамках конгресу відбулося багато мистецьких заходів, у яких українці не брали участі. Але виступ Антоновича, як і звучання церковних співів у виконанні *Візантійського хору* та виставка стародруків і їх фотокопій актуалізували українську проблематику на музикологічному форумі світового рівня. «Приємно було прочитати на конгресовій виказці нашого доповідача: “України”»<sup>10</sup>, – писав А. Вирста.

У доповіді «Питоменності українського церковного співу»<sup>11</sup> Антонович висвітлює генезу українського церковного співу – від модії до хорового багатоголосся, окремо зупиняється на виконавських особливостях, в тому числі й самолівки. Особливий інтерес представляють систематизовані Антоновичем «виконавчі питоменності хорового церковного співу на Україні», а саме колористична своєрідність, «посилення емоційного тону», використання басів-октавістів для продовження основного тону, «свобідне і мінливе інтерпретування темпів», «підкреслено виразне» скандування тексту в речитаціях та ін. Всі ці особливості яскраво проявилися у киево-печерському багатоголосому співі, однак найбільш вражаючим Антонович вважає «український характер його імпровізованої гармонії». Очевидно, можна стверджувати вплив лаврських співочих традицій, естетики цього співу на формування звукового ідеалу *Візантійського хору*<sup>12</sup>.

Після Другої світової війни Декрет Другого Ватиканського Вселенського собору «Конституція для Східних Церков» дав поштовх до організації конференції українського єпископату, на якій, серед інших, знову постало питання реформи церковного співу. Було прийнято ухвалу про створення Літургійних комісій, які б займалися розв'язанням цих проблем, зокрема збереженням традицій-

<sup>10</sup> Вирста А. Міжнародний конгрес церковної музики в Парижі. *Свобода*. 9 серпня 1957.

<sup>11</sup> Стаття М. Антоновича «Питоменності українського церковного співу» опублікована у збірнику статей: Антонович М. *Musica sacra*. С. 1–13.

<sup>12</sup> Див.: Лазаревич Є. Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ ст.



ної самоливки<sup>13</sup>. Серед членів такої комісії був музиколог і композитор Мирон Федорів (1907–1993), автор ряду праць з української богослужбової музики<sup>14</sup>.

Про гостро назрілу потребу вирішувати питання церковно-музичної освіти свідчить лист українського диригента Івана Задорожного до Патріарха Йосифа Сліпого від 1971 року, копія якого збереглася в архіві Антоновича:

Треба, здається, підкреслити, що без відповідних підручників шкода і думати про відповідне навчання українського традиційного церковного співу та про відновлення церковних відправ. Не можуть вже «Ірмологіони» (що їх і так тяжко дістати), не можуть «Гласопіснці», не вистарчить тільки загальниково говорити про наш «чудовий спів», коли то засаднича суть нашого церковного «ангелоподібного пінія» розпливається прямо на наших очах у якесь «невідоме» і «не зрозуміле» явище минутих часів<sup>15</sup>.

Про незадовільне ставлення до музики в рамках церковної освіти гнівно писав Павло Маценко в листі від 12 серпня 1978 року: «Та ж у Львові, у Братській школі у всі часи її існування, а потім і в Києві, музика належала до головних предметів! А претендуючі на носіїв найвищої культури її відсувають [...] А без музики – співу наша Церква мертва (виділення моє – У. Г.). Тому й заводяться “тихі” Служби і... з англійською мовою»<sup>16</sup>.

Отож ідея необхідності концептуальних змін у питаннях церковної музики і її практичного втілення «циркулювала» у повоєнні роки насамперед в інтелектуальному просторі епістолярію еміграційних музикологів. Якщо у науковому дискурсі ця тема отримала

<sup>13</sup> Карась Г. Патріарх Йосип Сліпий в контексті музичної культури української діаспори. С. 101–102.

<sup>14</sup> Див.: Карась Г. Музикознавча діяльність Мирона Федоріва на полі реформування церковного співу в контексті Декретів Ватиканського Собору. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2012–2013. Вип. 26–27. С. 58–62. URL: <https://art.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/9/2018/02/Вісник-Мистецтвознавство-2012-2013-Вип.-26-27.pdf> (дата звернення 7.10.2018).

<sup>15</sup> Задорожний Іван. Лист до о. Йосипа Сліпого від 18 січня 1971 року, Стенфорд // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 6. Машинописний оригінал.

<sup>16</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 12 серпня 1978 року, Вінніпер // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

свій розвиток, зокрема у працях П. Маценка, М. Антоновича, М. Федоріва, то на практиці суттєвих зрушень не відбулося.

Продовжується багатолітнє (35 років!) листування з П. Маценком, де Антонович знаходить дружні поради, приклад відданої безкорисної праці, багато необхідних для праці матеріалів та інформації про нові видання і події «за лаштунками» українського еміграційного життя. «Кажу Вам щиро, що відчуваю брак Ваших листів так, немовби хтось з моїх рідних-найближчих довший час не відзивався, – писав до Маценка ще наприкінці 1950-х. – Часами відчуваю прямо якусь своерідну пустку, якої не може заповнити ані моя праця, ані мої турботи у зв'язку з працею, ані навіть моя радість «приватного» життя. Отож відчуваю потребу писати до Вас... і пишу»<sup>17</sup>.

Маценко на той час мав уже понад 80 років, переніс операцію та інсульт і почувався знесиленим: «Не ходжу між людей, уникаю їх, щоб не приносити їм прикрого самопочуття [...] вживаю всіх зусиль, щоб тримати себе до Вашого приїзду і хоч побачити Вас, почути Ваш хор. Роблю щобудь щосили, щоб не бути нікому непотрібним стовпом [...] Роблю те все з вимоги моральної, бачучи незнання й через те самонегацію»<sup>18</sup>. Попри погане самопочуття, він відчитав лекції в Едмонтоні на семінарі для диригентів, і це викликало шанобливе захоплення Антоновича, який часто підкреслював силу духу свого старшого товариша. Із Маценком ніколи не обговорював проблем особистого характеру, але стосовно праці з хором і наукових питань завжди був щирим і відвертим, ділився не лише своїми досягненнями, але й невдачами. Він не приховує свого розчарування виступами хору під час гастрольної поїздки до Америки і Канади: «Мене до сьогодні гнітить думка, що за час цілої нашої поїздки по Америці й Канаді я ні одного разу не добився до того, щоб максимально виявити можливості хору. В піснях, що мали бути кульмінаційними точками нашого хору, так як це в Європі бувало, а саме в “Псалми” Бортнянського і “Закувала” Ніщинського, хор чомусь не дописав»<sup>19</sup>. Маценко ж писав про позитивні відгуки

<sup>17</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 26 вересня 1959 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>18</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 5 вересня 1980 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>19</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 11 лютого 1981 року, Утрехт // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

прискіпливої канадської преси і власні враження від «предивної майстерності панування над людьми»: «Я Вас зовсім розумію та, дорогий Докторе, чи нервування чомусь допоможуть та ще й по виконанні? “Все йде, все минає і краю немає”... Пізніше буде краще», – розраджував Маценко та звертав увагу на важливість приготованих Антоновичем конспектів для лекцій УКУ в Римі про музику XVI–XVIII ст. і потребу їх видання. У своєму дуже сердечному листі з нагоди 90-ліття Маценка Антонович писав:

Ви ділилися зі мною своїми думками, своїми ідеями, своїм знанням, а це допомагало мені витворити свою власну опінію про різні справи. Але Ваші листи мали для мене ще і іншу вартість. З кожного Вашого листа говорила щира українська душа, пробивалась непереможна українська стихія, якої не змогли знищити чи знівечити ані найскладніші обставини Вашого особистого життя, ані національні і суспільні злами й трагедії, що їх пережив український народ<sup>20</sup>.

У їхніх листах знаходить відгомін тема музичного журналу, гострої потреби сучасної інформації про все, що відбувається в музичному світі еміграції та координації музикознавчої праці. Так, отримавши від музикознавця і композитора М. Федоріва (1907–1993) його книги «Обрядові пісні української церкви галицької землі» (1983) і «Збірник літургичних співів Закарпатської Церкви Візантійського Обряду» (1982), Антонович, відзначивши велику працю останнього, констатує: «Так отже кожний робить самотужки що може, шкода тільки, що в багатьох випадках тільки повторяється вже давно сказане і переказане, а самостійних дослідів небагато»<sup>21</sup>. А причина у нескоординованій праці еміграційних музикологів, які за відсутності музичного журналу не інформовані, не мають можливості ні порадитися, ні допомогти один одному. Крім того, порозуміння в емігрантському середовищі в цілому, а в музичному – зокрема, мало свої «задавлені» проблеми, серед яких і політичної приналежності. Хоч Антонович був ізольований від великих емігрантських осередків, де «процвітали» різні суперечності, але і він час до часу з ними зустрічався, про що обурено писав до Маценка:

<sup>20</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка, грудень 1987 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 3. Авторизована машинописна копія.

<sup>21</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 10 грудня 1984 року, Де Меєрн // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

На словах цілі стирти фраз про єдність, соборність, спільні зусилля, співпраця і т. д. і т. п., а на ділі частенько зайла груповщина, загумінковість, амбіціонерство [...] Я хотів би допомогти кожному, хто робить якусь корисну роботу, незважаючи до якого середовища чи групи він належить. Та не кожному це подобається. Буває навіть так, що тільки заговориш до когось, не знаючи навіть до якої партії чи середовища або організації він належить, а інші дивляться на тебе вовком<sup>22</sup>.

І в іншому листі: «Живучи далеко від наших людей я жду нетерпеливо на українські часописи, але отримавши, відкладаю їх, не прочитавши до кінця... так надокучає та безперервна гризня»<sup>23</sup>.

Із листів Маценка Антонович довідуємось про найбільш цікаві мистецькі події, які відбуваються в Канаді, зокрема про концерти колективів з Радянського Союзу. І хоч загальне наставлення еміграційної спільноти з огляду на їхню високу мистецьку вартість змінюється в позитивний бік (усе ж 80-ті роки!), глибоко вкорінена недовіра до ідеологічно заангажованого радянського мистецтва у старшого покоління не минає. «Ось був у нас аж три дні хор з танцюристами й симфонічною оркестрою, хор “Віршовка”, з Києва з диригентом Анатолієм Авдієвським. Наша преса про той концерт не писала, бо ж то очевидна пропаганда... Зовсім певно що хор був добрим, вибраним з усієї України»<sup>24</sup>. Маценко відмовився від співпраці над збірником на пошану Г. Китастого, керівника і диригента Капели бандуристів, хоч знав Китастого особисто і бував на концертах, але «занадто він пішов в советську літературу [...] критикувати їх якось не хотілось»<sup>25</sup>. Щодо поглядів Антоновича, то він їх висловив виразно: «Можу сказати з чистим сумлінням, що для мене психологічного Збруча немає! [...] І то так, що для мене – так відчуваю – немає вже навіть двох сторін, а є тільки одна наша рідна сторона!»<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 17 червня 1986 року, Де Меєрн // *Там само*. [Листування]. Арк. 2. Авторизована машинописна копія.

<sup>23</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 6 червня 1984 року, Де Меєрн // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>24</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 30 вересня 1981 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

<sup>25</sup> Там само.

<sup>26</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 4 квітня 1976 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Машинописний оригінал.

З різних причин 1981 року літні курси УКУ в Римі не відбулися, і цінний матеріал Антоновича про музику XVI–XVIII ст. з нотними прикладами залишився невикористаним. Заохочений Маценком, він редагує ці матеріали, готуючи до друку. До останнього розділу складає хронологічну таблицю українських співаків і музик, які працювали в Росії у добу Козаччини, і алфавітний покажчик 180 імен (згодом цей матеріал увійшов до його монографії «Ukrainische geistliche Musik»).

Завершенням багатолітніх студій української церковної музики М. Антоновича стали дві монографії – 1991 року в Мюнхені за сприяння Українського Вільного Університету виходить друком німецькомовна монографія «Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas», а 2000 року – монографія голландською мовою «Oekraïne en de Byzantijnse ritus» («Україна і візантійський обряд»). Це вагомий підсумок його українських і, назагал, східноєвропейських студій давньої літургійної музики в широкому культурно-історичному контексті.

У монографії «Ukrainische geistliche Musik» Антонович подає огляд цілісного розвитку церковної музики в Україні від Київської Русі до половини ХХ ст., від давніх монодійних співів до партесного багатоголосся і літургійної композиторської творчості. Він висвітлює питання нотації, церковних жанрів, нотних богослужбових книг, зокрема Ірмологіона, його структури, системи восьмогласся, структуру і мелодичні особливості піснеспівів, проводячи паралелі з такими ж тенденціями в Росії. Окремо присвячує увагу співам Києво-Печерської лаври, естетика яких стала важливим джерелом для виконавського стилю його *Візантійського хору*: «Сила цієї музики полягає [...] в благозвуччі, динамічному заряді, простих, але урочистих акордах. У музиці Києво-Печерської лаври ясно відчувається зв'язок з давньоукраїнською хоровою музикою 17 і 18 ст., а з іншого боку – стихійна єдність з українською народною музикою»<sup>27</sup>. Він розглядає регіональні відміни церковних співів, зокрема галицьку самолівку, окремий розділ присвячено українській церковній музиці в Росії XVII–XVIII ст., питанням термінології («термінологічна плутанина») щодо понять «знаменний розспів», «київський», «болгарський», «грецький напів», «знаменний розспів

<sup>27</sup> Antonowycz M. *Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas*. München, 1990. S. 87 (пер. українською А. Ясіновського).

великий», «малий» тощо: «Українська церковна музика у дореволюційній російській музичній літературі (іноді також і після того, аж до останнього часу) позначалася як “південно-західно-російська музика”, “південно-російська музика”, “південно-російський роспев”, “малоросійська музика”, “київський спів”»<sup>28</sup>.

Цій проблемі присвячена дискусія в листуванні Антоновича з Маценком 1978–79 років. «Цей рік був мій останній рік праці в Колегії, я вже емерит... Бо ж старий. Мушу якось жити, бо на пенсію не заслужив, – з гіркою пише Маценко до Антоновича. – Незалежно від того, працюю і праці маю досить. Без неї не зможу»<sup>29</sup>. Антонович продовжує вивчати Ірмологіони та заглиблюється у термінологічні проблеми. На основі докладних студій Ірмологіонів, російських нотних книг і музикознавчої літератури він приходить до висновку, що вживання різних означень для давніх співів була вигідна для «росіян-великодержавників», бо дає змогу вважати їх частиною власної спадщини. Він викладає свої міркування в листі до Маценка:

Мені здається, що українцям треба йти за старими українськими традиціями й називати ці співи, що записані в старих українських ірмологіонах українськими ірмологійними співами [...] Під українськими суто ірмологійними співами треба розуміти ці співи, що в українських ірмолоях не мали жодної назви напіву, крім жанрової, як ось догмати, степенні антифони, ірмоси й деякі стихири, коротко кажучи, ці українські ірмолойні мелодії, що їхні варіанти у московських синодальних книгах називаються знаменним розспівом. Ці мелодії з українських ірмолоїв, що в українських ірмолоях називаються київським, болгарським чи грецьким «напівом», треба – на мою думку – так і називати – київським, болгарським чи грецьким «напівом». При тому всьому не треба переплутувати грецького розспіву з московських синодальних книг із співами грецького напіву в українських ірмологіонах<sup>30</sup>.

Маценко, опираючись на праці А. Покровського, П. Козицького, і, головно О. Кошиця, вважав, що всі співи в ірмолоях є зразками

<sup>28</sup> Antonowycz M. *Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas*. München, 1990. S. 109 (пер. українською А. Ясіновського).

<sup>29</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 29 квітня 1978 року, Вінніпер // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

<sup>30</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 3 грудня 1978 року // *Там само*. Арк. 2. Машинописний оригінал.

старого знаменного розспіву і їх слід називати київськими, а «пізніші співи, названі “київськими”, треба звати українськими».

Ця відповідь спонукала Антоновича до глибшого аналізу термінів, які часто вживалися у різних значеннях, а відтак систематики українського церковного співу. На його переконання, найдавнішим був «староукраїнський літургічний спів», який в літературі має багато різних визначень, зокрема знаменний, старокиївський та ін., з нього в Україні розвинувся ірмологічний спів «київського», «болгарського» і «грецького» напіву, а на Московщині під його впливом «великий знаменний розспів». Останнім різновидом «староукраїнського літургічного співу» став, на думку Антоновича, знаменний розспів синодальних нотних книг, «який я б назвав українсько-російською редакцією старовинних українських літургійних співів»<sup>31</sup>. На сторінках листів розгортається дискусія: Маценко вважає, що літургічними можна називати лише співи Літургії, а для ширшого узагальнення послуговуватися терміном «церковний спів». Антонович після ретельного ознайомлення з працею І. Вознесенського «Церковное пение православной Юго-Западной Руси по нотно-линейным ирмологам XVII и XVIII веков», з якої, на його думку, і почалася «термінологічна плутанина», пише:

Я, простудіювавши [...] понад 60 рукописних Ірмолоїв XVII–XVIII ст. так з Великої України, як і з західньоукраїнських земель, побачив що: в українських Ірмолоях немає «київського розспіву». Є вправді деякі співи київського напіву, але 1) вони в синодальних книгах подаються переважно не під назвою «київський розспів», 2) ці співи, що в московських синодальних нотних книгах названі «київським розспівом», в українських Ірмолоях, за дуже незначними виїмками не називаються ані «київськими», ані «розспівами», а деяких в українських Ірмолоях зовсім немає. А тому-то я особисто не бачу причин, чому нам треба йти за російськими традиціями і називати українські церковні співи «київським розспівом», робити з національного явища – льокальне. Більш раціональною мені видається протилежна тенденція: найцінніші «льокальні» досягнення, байдуже, київські, львівські, полтавські чи інші, уважати національними досягненнями<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 7 лютого 1979 року // *Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 2. Машинописний оригінал.

<sup>32</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 5 квітня 1979 року // *Там само*. Арк. 2. Машинописний оригінал.



У 1983 році в збірнику УВУ на пошану проф. Володимира Яніва, що вийшов друком у Мюнхені, Антонович публікує статтю «Дещо про українську церковну монодію та про назви знаменний і київський розспіви» і пропонує для уникнення термінологічної плутанини використовувати поділ одноголосних церковних співів на староукраїнську і новішу церковну монодію, окреслюючи особливості цих двох груп. До цієї теми повернеться Антонович ще раз у монографії «Ukrainische geistliche Musik», стверджуючи, що двозначне трактування термінів, свідомо вживане чи ні, завдало багато шкоди: у західній музичній літературі інформація про українську церковну музику майже відсутня, незважаючи на її велике значення для розвитку східнослов'янської церковної музики.

Праця Антоновича вводить у західний музикознавчий науковий обіг маловідомі факти про вплив української церковної музики на російську XVII–XVIII ст. (цій проблемі присвячений і окремий додаток), відомості про еміграційних композиторів – творців літургійної музики, подає багато музичних прикладів як давньої монодії і хорових концертів «золотої доби», так і творів сучасних композиторів: А. Гнатишина, О. Кошиця, К. Стеценка, М. Леонтовича, П. Козицького, М. Вербицького, С. Людкевича, Б. Кудрика, З. Лиска. Перед західним читачем, на якого зорієнтована передовсім книжка Антоновича, вперше постає широка панорама самотутньої української літургійної творчості, закоріненої у глибини Київської Русі і тяглість якої засвідчують твори українських композиторів XX ст. У цьому значення праці Антоновича важко переоцінити.

Що важливо, другий додаток книги присвячений колекції української церковної музики в бібліотеці Утрехтського університету: Антонович подає список мікрофільмів і фотокопій п'ятилітніх рукописних Ірмологіонів XVII–XVIII ст., а також Ірмологіону 1591 року, записаного знаменною нотацією («можливо, єдине джерело невменного письма XVI століття в західній півкулі»), які, за його ініціативи, замовила і придбала бібліотека Утрехтського університету в книгозбірнях Західної Європи. «Добре також, що відразу пишете каталог в німецькій мові, і ці німці ніяк не зможуть написати, що ті Ірмологіони “рашен”»<sup>33</sup>, – відреагував П. Маценко, дізнавшись про задум Антоновича. Цікаво, що при підготовці ка-

<sup>33</sup> Маценко П. Лист до М. Антоновича від 10 січня 1982 року, Вінніпег // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

талогу йому допомагало набирати тексти на машинці два асистенти по дві години на тиждень. Цей список налічує 62 (!) мікрофільми, а враховуючи згадку Антоновича про те, що він має мікрофільми і фотокопії понад 70 Ірмологіонів, то, очевидно, деякі з них були зроблені його коштом і складала його власність. Ще на початку 60-х Антонович повідомив про можливість Інституту музикології закупувати мікрофільми Ірмологіонів П. Маценка, Т. Кошиць, А. Вирсти та ін. Так, до Вирсти звертається з проханням зробити мікрофільми московських літургійних книг із паризьких бібліотек, а також праць Вознесенського, Ігнат'єва, Металова, Преображенського, Разумовського, Смоленського, просить прислати хоча б їх реєстр: «Ця справа є спішною, тому що наш Інститут має ще фонди на мікрофільми і як в найближчому часі їх не використати, то вони можуть пропасти [...] Я особисто хочу використати ситуацію для слов'янської – взагалі, а української зокрема – церковної музики»<sup>34</sup>. Поступово завдяки старанням Антоновича був створений значний джерельний фонд для подальшого наукового провадження досліджень, які започаткували східнослов'янські студії, а саме україністику в Утрехтському університеті.

1996-го Антонович ініціює створення свого останнього мистецького проекту – мішаного хору ім. Миколи Лисенка. Передісторія створення хору розпочалася під час перебування М. Антоновича 1996 року в Києві, коли він зустрівся із внуком Миколи Лисенка Віталієм Лисенком, професором Київської консерваторії. Під час розмови виникла ідея допомогти Фондові М. Лисенка зорганізувати в Голландії концерти і виручені кошти переслати у Фонд. Це було виконано і навіть більше: наприкінці року створено мішаний хор, названий в честь Миколи Лисенка. Хор налічував 55 осіб і з початку 1997 року розпочато репетиції: художнім керівником хору був Антонович, диригентом – Паул Гаккенес, колишній соліст та Голова *Утрехтського Візантійського хору*. Репертуар хору, який до сьогодні провадить свою концертну діяльність, складає українська літургійна, класична та народна музика.

2000 року вийшла друком остання монографія Антоновича «Oekraïne en de Byzantijnse ritus» («Україна і візантійський обряд») голландською мовою до 50-ліття його наукової та мистецької діяльності.

<sup>34</sup> Антонович М. Лист до А. Вирсти від 13 жовтня 1962 року // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

Ця важлива подія відбулася завдяки підтримці Утрехтського університету і допомозі голландських музикологів. Син Роман згадує, що допомагали всі співаки *хору ім. Миколи Лисенка* – вони перевіряли рукописи на орфографію. Презентація книжки відбулася дуже урочисто: 1 квітня 2000 року в церкві святого Якова в Утрехті для численних гостей, представників українського, голландського і бельгійського посольств відбувся урочистий концерт за участі 4 хорів, серед яких *Утрехтський Візантійський хор* під керівництвом Григорія Саролея та *Мішаний хор ім. Миколи Лисенка* з Утрехта під керівництвом Пауля Гаккенеса (колишнього соліста та Голови *Утрехтського Візантійського хору*). У першому відділі концерту присутньому на сцені Антоновичу під тривалі оплески було вручено перший примірник книжки. Хори, засновником яких був Антонович, виступали з великим успіхом у другому відділі концерту, на закінчення якого *Візантійський хор* заспівав «Боже великий, єдиний» Лисенка, а публіка, стоячи, тривалими оплесками дякувала Антоновичу за його багатолітню працю. Присутній на концерті співак і бандурист Володимир Луців згадував про глибоке почуття зворушення тим, як голландці вітали Антоновича, який зумів прищепити їм любов до української музики, а відтак повагу до своєї рідної землі.

У праці «Oekraïne en de Byzantijnse ritus» Антонович зосереджується на Літургії східного обряду: перший розділ «Україна і візантійський обряд» складає історія її виникнення, церковні відправи, літургійний спів, музична мова (речитація, багатоголосся, мелодика, динаміка, темп та ін.), нотні книги – від невменних до п'ятилінійних Ірмологіонів, характеристика окремих жанрів (канони, догматики-богородичні, антифони, подібні, самогласні, сідалні, тропарі, прокімни, аллелуя, світільні), Літургій і Панахиди.

У другому розділі «Україна і церковна музика Росії» Антонович повертається до теми впливу української церковної музики на російську XVI–XVII ст., висвітлює постаті українських церковних діячів, співаків і їхню роль у розвитку церковної музики Росії, а також подає характеристику літургійної музики Росії XV–XVII ст. Книга насичена музичними ілюстраціями і нотними прикладами, а також містить каталог мікрофільмів Ірмологіонів бібліотеки Утрехтського університету.

Задум цієї праці виник ще на початку 60-х: до чергового ювілею хору Антонович задумав приготувати «Антологію української літургійної музики» в двох томах і видати її іноземною мовою. Пер-

ший том мав складатися з двох частин: історично-оглядової і музично-аналітичної Літургії: «При чому треба б вишукувати типічно українські елементи і проводити паралелі й антипаралелі з літургічними співами наших літургічних сусідів»<sup>35</sup>. Другий том мала складати власне антологія. Але Маценко, на чюю допомогу дуже розраховував Антонович, відмовився через вихід на пенсію, тому втілення цього задуму розтягнулося на роки і реалізувалося лише через сорок років.

2002 року в супроводі сина Романа Мирослав Антонович відвідав Львів з нагоди інавгурації Українського католицького університету. У виступі Антонович розповідав про свою викладацьку працю в УКУ в Римі, про знайомство і спілкування з Патріархом Йосипом Сліпим та подарував 28 його листів о. ректору УКУ Борису Гудзяку. Наукові плани Інституту Літургійних наук (тепер Інститут церковної музики – У.Г.) під керуванням проф. Юрія Ясіновського впевнили його у правильності рішення передати свій цінний архів в головний осередок львівської медієвістики. Він вважав УКУ, почесним професором якого став ще 1967 року, найвідповіднішим місцем для зберігання і в майбутньому опрацювання зібраних ним впродовж десятиліть цінних і здебільшого маловідомих матеріалів. А 2003 року М. Антонович з групою дійсних і колишніх співаків *Візантійського хору* у кількості 13 осіб супроводжував свого давнього приятеля ще з часів Богословської семінарії у Гіршберзі о. Павла Когута у поїздки по Польщі і Словаччині. Отець Павло Когут, який виконував душпастирські обов'язки у м. Маквіллер (Франція), хотів відслужити декілька Літургій за візантійсько-слов'янським обрядом і потребував хору, який під назвою *KohutSingers* дуже успішно виконав своє завдання. Син Роман, один з учасників хору, згадував їх відпочинок у Австрії і те, як насолоджувався його батько величним водоспадом Кримальер, що нагадував йому рідні Карпати. Роман пригадував, як щосуботи батько вчив їх української мови і як важко було дітям зрозуміти, навіщо її вивчати. Він навіть виготовив для своїх доньок ляльковий будиночок – копію його будинку в Долині. Але ніхто не сподівався бути в Україні, і це навчання діти вважали марною тратою часу. «Батько зробив усе можливе, щоб дозволити людям побачити, наскільки багатою була

<sup>35</sup> Антонович М. Лист до П. Маценка від 15 грудня 1960 року, Утрехт // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

його батьківщина з погляду культури і музики, з сином, якого насправді це не цікавило», – відверто зізнається Роман. У них була велика, 50-літня різниця у віці, але це не стало перешкодою для їхніх стосунків. Авторитет батька, його працьовитість і глибока ерудованість («музика, спів, історія, психологія, знання іноземних мов – він знав їх всім»), готовність завжди прийти на допомогу («він завжди був там, де потрібно») викликала шанобливу повагу дітей.

11 квітня 2006 року, на 90-му році життя Мирослава Антоновича не стало.

Серед нереалізованих проєктів Мирослава Антоновича – написання «Енциклопедії української музичної культури», до співпраці над якою він намагався залучити Аристида Вирсту ще наприкінці 60-х років. Він навіть приготував гасла на букву А і Б та вислав Вирсті для перегляду і уточнень: «Я здаю собі справу, що це колосальне завдання і що нам ту можна тільки частинно зреалізувати його, але мусимо зробити це, що можемо, а тоді легше буде іншим доповнити чи дещо справити зроблене»<sup>36</sup>. У 1965 році Антонович дізнався, що в Америці над такою ж темою працює Роман Савицький-молодший, і запропонував йому об'єднати свої зусилля. Савицький-молодший вислав Антоновичу свій проєкт біографічно-бібліографічного довідника, де зазначено, що станом на 1965 рік він зібрав 25 відсотків гасел. Однак перевантаженість обох музикознавців зупинила реалізацію такого амбітного проєкту.

В одному з листів Р. Савицького-мол. до Антоновича натрапляємо на дуже цікаву інформацію: американський актор і кінорежисер українського походження Святослав Новицький (Slawko Novytsky), автор історично-документальних фільмів «Жнива розпачу» про Голодомор в Україні 30-х років (1984), «Між Гітлером і Сталінім: Україна у Другій світовій війні. Замовчування історії» (2001), короткометражного фільму «Вівці в дереві» про дереворити Якова Гніздовського (1971), «Писанка» (Pysanka: The Ukrainian Easter Egg) (1970) звернувся до Р. Савицького-мол. по допомогу. Йшлося про музичне оформлення нового фільму під назвою «Ікона», над яким Новицький тільки розпочинав працю.

Тому що сюжет фільму зображує м. ін. почитання ікон в українських церквах східного обряду, нам потрібна автентична хорова музика

<sup>36</sup> Антонович М. Лист до А. Вирсти від 20 березня 1968 року // *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Машинописна копія.

цього обряду, – повідомляє Р. Савицький-мол. – Ваш «Візантійський хор» представляє найвищий щабель українського церковного співу (виділення моє – У. Г.), звертаюсь до Вас із проханням дозволити на репродукцію деяких Ваших звукозаписів у згаданому фільмі<sup>37</sup>.

Антонович переслав Савицькому-мол. чотири платівки *Візантійського хору*, щоб він міг вибрати відповідні співи для фільму, однак чи було втілено у життя цей задум – невідомо.

Ще один нереалізований задум М. Антоновича – це монографія про М. Скала-Старицького, машинописні чернетки якої зберігаються в архіві Антоновича. Вона була написана на основі їхнього великого листування, закінчена 1975 року. Антонович шукав можливості її видати, зокрема у відомому видавництві Мар'яна Коця. Праця була надіслана для ознайомлення, однак з невідомих причин не опублікована, і де знаходиться на сьогодні – теж не відомо. Листи М. Скала-Старицького є в архіві М. Антоновича, це цінне джерело для розуміння культурно-мистецького образу музичної еміграції. Їх листування інспірувало багато важливих думок щодо напрямку розвитку виконавського стилю *Візантійського хору*, методики праці над голосами хористів, репертуару, проблеми національного в музиці та багато ін. Саме в листі до товариша згадує Антонович про задум написати книгу щодо техніки співу, який теж, очевидно, за браком часу не зреалізувався. Але в архіві збереглося багато матеріалів – виписок, чернеток, які свідчать про те, що Антонович активно працював, зокрема, над особливостями техніки хорового співу. Ще один нереалізований задум – це словник української музичної термінології і фразеологічний словник, «щоб виправити українську мову в музикознавчих працях».

Згадаймо також не здійснений задум відновлення музичного журналу «Українська музика», історія якого розкривалася у попередніх розділах, та створення дитячого церковного хору. Всі ці плани не втілилися у життя з різних причин, але чи можемо ми їх оцінювати лише як втрачені можливості? С. Кримський дуже точно окреслює їхнє значення:

Життя людини сповнене не тільки успішними діями, а й безпорадною їх відсутністю, не тільки реалізацією цілей, а й нереалізованими можливостями. Причому ці можливості не знижують потенціал

<sup>37</sup> Савицький-молодший Р. Лист до М. Антоновича від 12 січня 1989 року, Кренфорд // *Там само*. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

життя, а можуть збагачувати його, якщо розширюють варіабельність життєвого процесу [...] Життя як множина реалізованих, фактичних подій виглядає дуже збіднілим на фоні нереалізованих можливостей, які хоч і не здійснились, але пережиті нами, усвідомлені як компонент наших пошуків, вагань та жалю, поза якими не існує повноцінного життя як переживання буттєвості<sup>38</sup>.

За свою наукову та творчу працю Мирослав Антонович отримав ряд нагород, серед яких найбільш почесною була королівська відзнака в Нідерландах за особливі заслуги перед державою – золота медаль і офіцерський титул ордена Оранс-Нассау, папська відзнака «Лицар ордена Св. Григорія Великого» та багато інших. 1997 року указом президента України, на той час Л. Кучми, Антоновичу було присвоєно почесне звання Заслуженого діяча мистецтв України (Л. Кучма вручив посвідчення і нагрудний знак М. Антоновичу, перебуваючи з офіційним візитом в Нідерландах), а 2001 року М. Антонович «за вагомий внесок у піднесення міжнародного авторитету України» нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня. Створені ним хори очолили інші достойні диригенти – голландці Паул Гаккелес, Григорій Саролеа, українські диригенти Ірина Горванко й Інна Огарок, які намагаються продовжувати традиції хору та зберігати його неповторний виконавський стиль.

Музикознавчий доробок М. Антоновича частково вже увійшов в український науковий дискурс, коли вийшов друком збірник його праць «*Musica sacra*», присвячених історії української церковної музики. Однак давно назріла потреба перекласти і видати друком підсумок дослідницької праці у цій ділянці – монографії «Українська церковна музика» та «Україна і візантійський обряд» хоча б тому, що в сучасному українському музикознавстві немає праць подібного жанру, а саме наукового компендіуму з історії церковної музики. Видані з необхідними коментарями, доповнені сучасною бібліографією, ці праці не лише свідчатимуть про тяглість медієвистичної традиції, збереженої і продовженої поза межами України. Вони заманіфестують незламність людського духу, подвижницької праці, моральним імперативом якої став постійний науковий пошук всупереч складним життєвим обставинам. Тому закінчуємо цю книгу висловом римських консулів: «*Feci quod potui, faciant meliora potestates*» – «Я зробив, все що міг, хто може, нехай зробить краще».

<sup>38</sup> Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 63–64.



## Висновки

Увага музикознавців до такого особливого «наднаціонального» утворення, як українська еміграція, в тому числі й музична, є не випадковою. Великий багаторівневий пласт української музичної культури постав саме в еміграційному середовищі, яке часто компенсувало своєю діяльністю відсутність багатьох напрямків досліджень у повоєнній Радянській Україні. Органічна частина українського етносу волею обставин опинилася в чужому світі, переживши війну, пересильні табори, страх репатріації і адаптацію у нових ментальних, культурних, соціальних умовах. Ці люди перебували у стані постійного психологічного переходу від минулого, що залишилося лише в пам'яті, до теперішнього, у якому треба було віднайти своє місце і заново себе «відбудувати». Здебільшого замкнені у своєму штучно утвореному і мовно сепарованому просторі, вони гостро переживали почуття ностальгії за минулим, яке сакралізувалося. Недарма у давніх греків надія разом зі страхом вважалася злом, бо і одне, і друге оминали дійсність, що вело до позбавлення самих себе можливості закорінення у новому середовищі.

Власне психологічний вимір втрати було найскладніше пережити. Тому побудова «своєї України» в різних аспектах була характерною ознакою еміграційної культуротворчої діяльності. Традиціоналізм став парадигмою музичного мислення повоєнної музичної спільноти, як, зрештою, і всього наукового й культурно-мистецького еміграційного простору. Він захищав себе від культурного ендосмосу, намагаючись зберегти національну ідентичність. У ставленні до Іншого здебільшого формувалася неґація, відмежування від всього, що сприймалося як Чуже, *ressentiment* (за Ф. Ніцше), як породження слабкості, означення безнадії, розчарування, почуття ворожості й образи. Набуття нових позитивних ідентичностей через мову, засвоєння нових цінностей і зміни світоглядних стереотипів для багатьох було неможливим.

Окрему важливу ділянку повоєнного еміграційного культуротворення становила музикознавча наука, що зберігала і по-новому осмислювала свою музичну спадщину. Звідси назріла потреба виокремити у загальному еміграційному культуротворчому процесі музикознавчу діяльність як окремий об'єкт дослідження і постать

музикознавця розглядати як важливу частину історії музики. Тому погоджуємося з німецьким музикологом і філософом К. Дальгаузом, що музичний твір як історичний факт має багатовимірну побудову, у якій тісно пов'язані обов'язкові елементи музичного тексту, інтерпретації історика і рецепції. І тільки їх взаємозв'язок складають музичний факт як факт історичний, що відбувся.

Концептуальне осмислення культуротворчих тенденцій повоєнної доби приводить до усвідомлення потреби персоніфікації складних процесів, що відбувалися в культурно-мистецькому житті діаспори, зокрема у музикознавчій науці. Застосування холістичного принципу – «все пов'язане з усім» – і використання мікроісторичного методу для дослідження прихованих, на перший погляд, різних контекстуальних рівнів деталізує та конкретизує загальне подієве тло, актуалізує питання культурної психології і дає розуміння вибору життєвих стратегій і шляхів ідентифікації окремих постатей.

Передовсім це стосується тих, хто до своєї вимушеної еміграції були музикознавчими авторитетами в Україні і сформували канон музикознавства як науки, опертої на фундаментальні засади європейської музикологічної освіти, – це Василь Витвицький, Зиновій Лисько, Андрій Ольховський, Павло Маценко та ін. До них належать і ті, хто реалізував себе передовсім у виконавській, композиторській та педагогічній практиці і водночас провадили музикознавчу діяльність: Ігор Соневицький, Євген Цегельський, Омелян Нижанківський, Антін Рудницький, Аристид Вирста. Однак їх музикознавча праця у цьому дослідженні має контекстуальне значення, оскільки чільною постаттю українського еміграційного музикознавства повоєнних десятиліть, зважаючи на масштабність наукових зацікавлень і значимість результатів їх досліджень для українського і ширше – європейського музикознавства – є Мирослав Антонович.

Жанр інтелектуальної біографії, обраний для вивчення наукової, творчої і особистісної біографії М. Антоновича, розкриває його життя як контекст для виявлення прихованих і явних спонукальних мотивів до появи наукових ідей, які згодом втілилися (або й ні) у наукові праці й творчі задуми. Дослідження архіву М. Антоновича і його документів (а йдеться передовсім про епістолярій при всій складності його герменевтичного тлумачення) дало можливість прослідкувати, як окремі біографічні ситуації позначилися на характері формування його думок, їх аргументації та постановні на-

укових концепцій. Саме в листах, у міжособистісному спілкуванні, не призначеному для широкого загалу, найповніше розкривається життєвий світ автора, його думки, наміри, оцінки, ідеї, шліфуються інтелектуальні помисли, що потім остаточно втіляться у наукову публікацію. Через листування, наукова інтерпретація якого складає осердя цього дослідження, отримуємо цінну інформацію про вплив умов еміграційного життя на наукову діяльність, її мотивацію, розвиток наукової думки. Листування із західними і українськими еміграційними музикологами дало можливість сконструювати і оцінити складний контекст, у якому відбувалася їхня наукова і культурно-мистецька праця, а відтак осмислити й оцінити їх власний музикологічний доробок. Архіви – і на цьому наголошують науковці – необхідно вивчати і тлумачити, а не лише накопичувати, відтак їх зміст знову зможе увійти у нашу культурну пам'ять.

Наукова праця Мирослава Антоновича відіграла особливу роль у збереженні україністики в інформаційному полі західного музикознавчого простору. У 50–80-ті роки, коли в Україні наукові напрями, пов'язані з сакральним пластом нашої музичної культури, майже не розвивалися, М. Антонович публікує у західній музикологічній періодиці ряд статей, присвячених цій проблематиці. Ба більше – в багатьох світових музикологічних конгресах, у яких він брав участь, тема його доповідей стосувалася української музики – народного багатоголосся (Утрехт, 1952), літургійних мелодій (Оксфорд, 1955), самолівки в церковному співі (Париж, 1957), проблеми форми і гласів в українських та візантійських ірмосах (Зальцбург, 1964), особливості українського церковного співу (Мюнхен, 1988). У 1990 році вийшла друком німецькомовна монографія «Ukrainische geistliche Musik», у якій М. Антонович робить історичний огляд української церковної музики від княжої доби до XVIII ст., а у 2000 році – монографія «Україна і Візантійський обряд» голландською мовою.

У своїй науковій праці Мирослав Антонович не лише продовжив медієвістичний напрям музикознавчих досліджень, що був перерваний в Україні після Другої світової війни через політичні й ідеологічні мотиви. На ґрунті західної історіографії та вивчення доступних друківаних і рукописних джерел він запропонував нову концепцію генези української церковної музики, закорінену у глибини свого праджерела – візантійської музичної історії. Дослідницька праця над невідомими партесними творами козацької

доби, що завершилася їх виданням на початку 1970-х, випереджає подібні дослідження в Україні, і робить перші кроки до розуміння музичної стилістики цієї музики. А звернення до історії церковного співу і його проблематики у сучасній літургійній практиці зберегло цю тему в активному інформативному полі, нагадуючи про питання церковно-музичної освіти і необхідність її реформування. Ця тематика протягом років «радянізації» в Україні була вилучена як з практичної площини, так і з музикознавчого дискурсу, і її розвиток продовжився в музикознавчій праці в еміграції.

Діяльність Антоновича у музикознавчому повоєнному еміграційному середовищі підважує тезу Григорія Грабовського про те, що «емігранти були в Європі, але не були частиною Європи», про відмінність їх способу мислення, яке суперечило загальноєвропейським принципам відкритості та поваги до Іншого, плюралізму думок, толерантності та ін. Вся наукова праця Антоновича свідчить про усвідомлення власної національної традиції як частини європейської культури, про його набуття «європейської ідентичності» як усвідомленого і прийнятого міжкультурного співіснування при умові збереження власної самотності. Його постання «багатовекторна» – для європейського музикознавства, власне «жоскенознавства», праці М. Антоновича підготували ґрунт для подальших досліджень і оцінки творчості Жоскена Дебре. Повне видання творів Жоскена Дебре, завершене під його редакцією, і сьогодні є важливою пам'яткою європейської музикологічної науки свого часу, її методів, методології, володіння джерелознавчою базою та новітньою едиторською практикою тощо.

Значення його наукової спадщини не лише у збагаченні українського музикознавчого, але й європейського фонду музикознавчої думки, а діяльність створеного ним *Візантійського хору* з Утрехта взагалі спрямована у протилежному напрямку – на чужоземного слухача і, що важливо, на чужоземного виконавця. У повоєнні десятиліття, коли в Радянській Україні церковний спів не звучав і багатовікова традиція завмерла, на Заході *Візантійський хор* тріумфує у найбільших концертних залах Європи і Америки, зберігаючи наші традиції в культурній пам'яті Заходу співаками-голландцями. Зацікавлення українськістю у різних аспектах – літургійному, фольклорному, класичному, а відтак історичному, науковому, культурному, звичаєвому було головним досягненням Мирослава Антоновича в європейському музичному континенті.

Тому ця книга – наш моральний обов'язок перед людиною, яка у складні повоєнні роки зуміла поєднати, за поетичним висловом О. Пахльовської, «два крила європейської свідомості» – західне «ratio» і українське «emosio» – у європейському культурному просторі. І західний, і східний вектори музикознавчої діяльності Антоновича були органічною частиною європейського наукового дискурсу, і свій борг перед «культурною Європою» Антонович сплатив сповна, достойно вписавши в її культурне розмаїття мистецький дух і наукову думку власного народу.

## Summary

Musicologists' attention to such particular "suprenational" formation as the Ukrainian emigration, including the musical one, is not accidental. A great multilevel layer of Ukrainian musical culture appeared in the emigrational environment, which through its activity often compensated the lack of research trends in the post-war Soviet Ukraine. By reason of circumstances, an organic part of Ukrainian ethnic group found itself in an alien world having survived war, transit camps, fear of repatriation and adaptation in the new mental, cultural and social conditions. These people were in the state of a continuous psychological transition from the past, which remained in their memory, to the present, where they should have found their place and "restored" themselves anew. Being locked up in their artificially formed and language-separated space, they acutely experienced a sense of nostalgia for the past that became sacralized.

Psychological dimension of loss was the most complicated to survive and building "own Ukraine" in various aspects became a differential characteristic of emigrational culture-forming activities. Traditionalism became the paradigm of musical thinking of the post-war musical society and, eventually, of the entire scientific and culture-artistic emigrational environment that protected itself from cultural endosmosis endeavoring to keep national identity. Negation, separation from everything that was considered "Alien", *ressentiment* (according to F. Nietzsche) as the product of weakness, hopelessness and disappointment, a sense of hostility and resentment, was mostly formed with regard to the "Other". Many found it impossible to acquire new and positive identities through language, perceive new values and beliefs. The matter concerns emigrational musicology during the most complicated and disputable period of its activities – the transit camps years during the Second World War; the first post-war decades of resettlement to the countries of permanent residence; the Cold War years, Khrushchev thaw and ideological cleansing in the 70-ies in the mainland Ukraine; by the end of the 80-ies when party ideologists control slowly sunk into oblivion and that which was condemned as "nationalism" has become the official ideology of the independent Ukrainian state.

Musicological science, which maintained and conceptualized its musical heritage in a new way, took a separate important place of the post-war emigrational culture formation. Therefore, a need to single out mu-

sicological activity as a separate object of research in the general emigrational culture-forming process and consider a figure of a musicologist as an important part of the history of music arose.

Conceptual comprehension of culture-forming trends of the post-war period leads to understanding the need for personification of complex processes in cultural-artistic life of the diaspora, particularly, in musicological science. Application of the holistic principle – “everything is related to everything else” – and use of microhistorical method to investigate hidden, at the first glance, different contextual levels shows general event background in details, actualizes the issue of cultural psychology and provides insight into the choice of life strategies and ways of separate figures identification.

This is particularly related to those who, before their forced emigration, were prominent musicological authorities in Ukraine and formed the canon of musicology as a science based on the fundamentals of European musicological education – Vasyl Vytvytskyi, Zynovii Lysko, Andrii Olkhovskiy, Pavlo Matsenko and others. Such figures also include those who realized themselves, first of all, in performing, composing and teaching and at the same time conducted musicological activity – Ihor Sonevytskyi, Yevhen Tsehelskyi, Omelian Nyzhankivskiy, Antin Rudnytskyi and Arystyd Vyrsta. However, their musicological activity in this research has contextual meaning since the main figure of Ukrainian emigrational musicology of the post-war decades, taking into consideration the large-scale nature of scientific interest and significance of their investigations results for Ukrainian and, even broader, European musicology, is Myroslaw Antonowycz.

Intellectual biography genre chosen to study scientific, artistic and personal biography of M. Antonowycz reveals insight into his life as a context for finding the implicit and explicit incentives for the emergence of scientific ideas that later were implemented (or not) in scientific works and creative concepts. Study of M. Antonowycz's archive and documents (first of all, the matter concerns the epistolary despite complex nature of its hermeneutic interpretation) provided an opportunity to see how separate biographical situations influenced the nature of his thoughts formation, their argumentation and emergence of scientific concepts. Those are the letters where, in the interpersonal communication not intended for public, the author's life-world as well as his thoughts, intentions, estimations, ideas are revealed to the fullest extent, intellectual thoughts are improved that will be thereafter realized



in a scientific publication. Valuable information concerning the influence of emigrational life conditions on scientific activity, its motivation and scientific thought development is received through correspondence the scientific interpretation of which constitutes the basis of this research. Correspondence with the western and Ukrainian musicologists gave an opportunity to design and evaluate complex context, where their scientific and culture-artistic work was performed, and conceptualize and evaluate their own musicological works.

Scientific work of Myroslaw Antonowycz played a particular role in keeping Ukrainian studies in the information field of the western musicological space. In the 50-80-ies, when Ukrainian scientific fields related to the sacral layer of our musical culture were practically not developed, M. Antonowycz published a number of articles dedicated to this issue in the western musicological periodicals. Even more, during the international musicological congresses, where Antonowycz participated, the topic of his speech was related to Ukrainian music – folk polyphony (Utrecht, 1952), liturgical melodies (Oxford, 1955), “samolivky” in liturgical signing (Paris., 1957), problems of the form and tone in Ukrainian and Byzantine hirmoses (Salzburg, 1964), peculiarities of Ukrainian liturgical singing (Munich, 1988). In 1990 a German-language monograph “Ukrainische geistliche Musik”, where M. Antonowycz provides a historical review of Ukrainian liturgical music from the princely era till XVIII century, was published. In 2000 a Dutch-language monograph “*Oekraïne en de Byzantijnse ritus*” dedicated to the Eastern Rite Liturgy, its history, description of separate genres of church chants, their musical language, liturgical books, etc., was published.

In his scientific work, Myroslaw Antonowycz continued medieval studies trend of musicological research that was terminated in Ukraine after the Second World War due to the political and ideological motives. Owing to the western historiography and studying the available printed and manuscript sources, he suggested a new concept of the origin of Ukrainian liturgical music rooted deeply in its original source – the Byzantine musical history. A research paper on the unknown part-songs works of the Cossack era that was completed and published in the 1970-ies is in advance of similar research in Ukraine and makes the first steps towards understanding of musical stylistics of this music. The reference to the history of liturgical signing and its problematics in the modern liturgical practice maintained this topic in the active informative field and reminded of the issues of liturgical and musical education and the necessity for its

reformation. During the years of “radianizatsia” in Ukraine, the topic was excluded from the practical field and musicological discourse and its development continued in musicological work in emigration.

Antonowycz’s activities in the post-war musicological emigration-environment confirms Hryhorii Hrabovskyy’s argument concerning the fact that “emigrants were in Europe, but they were not a part of Europe”, concerning the difference in their way of thinking that contradicted to the generally recognized European principles of openness and respect to the Other, pluralism of views, tolerance, etc. All scientific works of Antonowycz are the evidence of understanding of the own national tradition as a part of European culture, acquiring the “European identity” as intercultural co-existence recognized and accepted by him given that his own identity is maintained. His figure is “multifaceted” – for European musicology, actually “Josquin studies”, works of M. Antonowycz were the basis for further research and evaluation of creative works of Josquin Des Prez. Full edition of Josquin Des Prez’s works completed under his editorship is an important heritage of European musicological science of the time, its methods, methodology, possession of the source study base and modern editorship practice, etc. even today.

His scientific heritage is important not only due to the enrichment of Ukrainian foundation of musicological thought, but also to a European one, and activity of the established *Byzantine Choir* from Utrecht is directed in the opposite direction – towards a foreign listener and, most importantly, towards a foreign performer. During the post-war decades, when liturgical signing was banned and a centuries-old tradition faded, the Byzantine Choir triumphed in the largest concert halls of Europe and America maintaining Ukrainian traditions in the cultural heritage of the West by Dutch singers. Interest to *Ukrainian identity* in different aspects – liturgical, folklore, classical and therefore in historical, scientific, cultural and traditional ones, was the main achievement of Myroslaw Antonowycz in European musicological continuum.

Thus, this book is our moral duty to the man who during the difficult post-war years was able to combine “two sides of European consciousness”, as O. Pakhliovska poetically expressed herself, the western “ratio” and the eastern “emocio” in the European cultural space. Both western and eastern areas of Antonowycz’s musicological activities were the core of European scientific discourse. Antonowycz completely met the commitment to the “cultural Europe” and introduced artistic identity and scientific thought of the own people in Europe’s cultural diversity.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ, ЛІТЕРАТУРИ

### АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА

**Інститут церковної музики  
Українського католицького університету (УКУ), Львів.  
Архів М. Антоновича. Фонд особового надходження.**

#### *Листування:*

1. Антонович М. Василь Витвицький: Михайло Гайворонський (думки на маргінесі). Машинописний оригінал (чернетка). 11 с.
2. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 14 жовтня 1955 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
3. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 16 листопада 1956 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
4. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 23 травня 1957 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
5. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 26 жовтня 19(57) року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
6. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 30 січня 1958 року, Утрехт. Авторизована машинописна копія. 1 арк.
7. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 12 травня 1958 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
8. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 25 травня 1959 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
9. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 8 грудня 1959 року, Утрехт. Авторизована машинописна копія. 1 арк.
10. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 13 жовтня 1962 року. Машинописна копія. 1 арк.
11. Антонович М. Лист до А. Вирсти від 20 березня 1968 року. Машинописна копія. 1 арк.
12. Антонович М. Лист до А. Ольховського від 28 січня 1958 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
13. Антонович М. Лист до В. Витвицького від 5 квітня 1952 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
14. Антонович М. Лист до В. Витвицького від 25 квітня 1952 року, Утрехт. Авторизована машинописна копія. 1 арк.
15. Антонович М. Лист до В. Витвицького від 20 грудня 1952 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.

16. Антонович М. Лист до В. Витвицького від 11 березня 1957 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
17. Антонович М. Лист до В. Витвицького від 29 липня 1958 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
18. Антонович М. Лист до В. Клевнівського від 14 червня 1991 року. Машинописна копія. 2 арк.
19. Антонович М. Лист до Г. Остоффа від 13 квітня 1959 року. Машинописна копія. 2 арк. Переклад з німецької.
20. Антонович М. Лист до З. Лиська від 10 січня 1958 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
21. Антонович М. Лист до З. Лиська від 28 січня 1958 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
22. Антонович М. Лист до З. Лиська від 1 лютого 1958 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
23. Антонович М. Лист до З. Лиська від 25 серпня 1964 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
24. Антонович М. Лист до З. Лиська від 30 вересня 1964 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
25. Антонович М. Лист до З. Лиська від 26 липня 1968 року. Машинописна копія. 1 арк.
26. Антонович М. Лист до Зої Когут від 12 грудня 1975 року. Машинописна копія. 2 арк.
27. Антонович М. Лист до О. Горбача від 3 липня 1968 року. Машинописна копія. 1 арк.
28. Антонович М. Лист до П. Маценка від 5 квітня 1952 року, Утрехт. Авторизована машинописна копія. 1 арк.
29. Антонович М. Лист до П. Маценка від 3 травня 1952 року, Утрехт. Авторизована машинописна копія. 1 арк.
30. Антонович М. Лист до П. Маценка від 8 липня 1952 року, Утрехт. Авторизована машинописна копія. 1 арк.
31. Антонович М. Лист до П. Маценка від 19 липня 1952 року, Утрехт. Авторизована машинописна копія. 1 арк.
32. Антонович М. Лист до П. Маценка від 3 лютого 1954 року, Утрехт. Авторизована машинописна копія. 1 арк.
33. Антонович М. Лист до П. Маценка від 30 жовтня 1954 року, Утрехт. Машинописна авторизована копія. 1 арк.
34. Антонович М. Лист до П. Маценка від 15 грудня 1954 року, Утрехт. Машинописний оригінал. 1 арк.
35. Антонович М. Лист до П. Маценка від 16 грудня 1956 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
36. Антонович М. Лист до П. Маценка від 27 квітня 1957 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.

37. Антонович М. Лист до П. Маценка від 15 грудня 1960 року, Утрехт. Машинописна копія. 1 арк.
38. Антонович М. Лист до П. Маценка від 5 липня 1968 року. Авторизована машинописна копія. 2 арк.
39. Антонович М. Лист до П. Маценка від 14 лютого 1969 року, Утрехт. Машинописний оригінал. 2 арк.
40. Антонович М. Лист до П. Маценка від 26 березня 1973 року. Машинописний оригінал. 1 арк.
41. Антонович М. Лист до П. Маценка від 18 серпня 1973 року. Машинописна копія. 1 арк.
42. Антонович М. Лист до П. Маценка від 14 вересня 1973 року. Машинописна копія. 1 арк.
43. Антонович М. Лист до П. Маценка від 17 травня 1975 року. Машинописна копія. 1 арк.
44. Антонович М. Лист до П. Маценка від 5 вересня 1975 року. Машинописна копія. 1 арк.
45. Антонович М. Лист до П. Маценка від 17 лютого 1980 року. Машинописний оригінал. 2 арк.
46. Антонович М. Лист до П. Маценка від 8 грудня 1983 року, Де Меерн. Авторизована машинописна копія. 1 арк.
47. Антонович М. Лист до П. Маценка від 15 червня 1984 року, Де Меерн. Машинописна копія. 1 арк.
48. Антонович М. Лист до П. Маценка від 10 грудня 1984 року, Де Меерн. Машинописна копія. 1 арк.
49. Антонович М. Лист до П. Маценка від 17 червня 1986 року, Де Меерн. Авторизована машинописна копія. 2 арк.
50. Антонович М. Лист до П. Маценка, грудень 1987 року. Авторизована машинописна копія. 4 арк.
51. Антонович М. Лист до Р. Савицького від 21 жовтня 1951 року, Утрехт. Авторизована машинописна копія. 1 арк.
52. Барбаг І. Лист до М. Антоновича від 13 серпня 1965 року, Відень. Автограф. 3 арк.
53. Білецький Л. Лист до М. Антоновича від 7 березня 1950 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 2 арк.
54. Велімірович М. Лист до М. Антоновича від 22 лютого 1955 року. Машинописний оригінал. 1 арк. Переклад з англійської.
55. Велімірович М. Лист до М. Антоновича від 6 березня 1956 року, Вашингтон. Машинописний оригінал. 1 арк. Переклад з англійської.
56. Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 16 лютого 1946 року, Кауфбойрен. Машинописний оригінал. 1 арк.
57. Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 20 лютого 1947 року, Кауфбойрен. Автограф. 1 арк.

58. Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 28 серпня 1947 року, Кауф-бойрен. Машинописний оригінал. 1 арк.
59. Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 20 квітня 1952 року, Детройт. Автограф. 1 арк.
60. Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 24 лютого 1954 року, Детройт. Автограф. 1 арк.
61. Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 12 квітня 1955 року, Детройт. Машинописний оригінал. 1 арк.
62. Витвицький В. Лист до М. Антоновича від 14 лютого 1958 року, Детройт. Машинописний оригінал. 1 арк.
63. Вирста А. Лист до М. Антоновича від 30 квітня 1949 року, Париж. Автограф. 2 арк.
64. Вирста А. Лист до М. Антоновича від 6 жовтня 1955 року, Берн. Автограф. 3 арк.
65. Вирста А. Лист до М. Антоновича від 13 березня 1956 року, Париж. Автограф. 2 арк.
66. Вирста А. Лист до М. Антоновича від 14 листопада 1956 року, Париж. Автограф. 2 арк.
67. Вирста А. Лист до М. Антоновича від 8 квітня 1958 року, Нью-Йорк. Автограф. 1 арк.
68. Вирста А. Лист до М. Антоновича від 10 червня 1958 року. Автограф. 1 арк.
69. Вирста А. Лист до М. Антоновича від 2 серпня 1959 року, Париж. Автограф. 2 арк.
70. Вирста А. Лист до М. Антоновича від 5 листопада 1965 року, Бурґля Рейн. Машинописний оригінал. 1 арк.
71. Горбач О. Лист до М. Антоновича від 14 листопада 1964 року, Франкфурт. Машинописний оригінал. 1 арк.
72. Горбач О. Поштова листівка до М. Антоновича від 25 жовтня 1964 року, Франкфурт. Машинописний оригінал. 1 арк.
73. Задорожний Іван. Лист до Йосипа Сліпого від 18 січня 1971 року, Стемфорд, США. Авторизована машинописна копія. 9 арк.
74. Когут З. Лист до М. Антоновича від 31 серпня 1975 року, Рим. Автограф. 3 арк.
75. Когут З. Лист до М. Антоновича від 2 грудня 1975 року, Мельбурн. Машинописний оригінал. 2 арк.
76. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 14 квітня 1952 року. Машинописний оригінал. 1 арк.
77. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 1 червня 1952 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 2 арк.
78. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 29 квітня 1953 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.

79. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 24 лист[опада] 1953 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 2 арк.
80. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 7 грудня 1953 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 2 арк.
81. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 28 грудня 1953 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 2 арк.
82. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 14 березня 1954 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
83. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 26 жовтня 1954 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
84. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 4 листопада 1954 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
85. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 25 грудня 1954 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 3 арк.
86. Маценко М. Лист до М. Антоновича від 2 березня 1955 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
87. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 16 березня 1955 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
88. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 17 жовтня 1955 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
89. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 9 січня 1956 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
90. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 25 жовтня 1956 року. Машинописний оригінал. 1 арк.
91. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 5 грудня 1956 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
92. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 14 серпня 1957 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
93. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 1 грудня 1962 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 2 арк.
94. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 31 травня 1963 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
95. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 28 грудня 1964 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 2 арк.
96. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 27 березня 1965 року, Роблін. Машинописний оригінал. 2 арк.
97. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 13 листопада 1965 року, Роблін. Машинописний оригінал. 3 арк.
98. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 16 липня 1968 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
99. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 25 червня 1969 року, Роблін. Машинописний оригінал. 1 арк.



100. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 27 жовтня 1969 року, Роблін. Машинописний оригінал. 1 арк.
101. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 7 грудня 1969 року, Роблін. Машинописний оригінал. 2 арк.
102. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 26 березня 1970 року, Роблін. Машинописний оригінал. 1 арк.
103. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 26 червня 1970 року, Роблін. Машинописний оригінал. 2 арк.
104. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 18 червня 1973 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
105. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 7 серпня 1973 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
106. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 12 жовтня 1975 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
107. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 12 серпня 1978 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
108. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 3 березня 1980 року. Машинописний оригінал. 2 арк.
109. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 5 вересня 1980 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
110. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 30 вересня 1981 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
111. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 10 січня 1982 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
112. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 3 березня 1986 року, Вінніпег. Машинописний оригінал. 1 арк.
113. Лист до М. Антоновича від нествановленого референта культурно-освітньої праці в Новій Говерлі від 30 жовтня 1946 року. Автограф. 1 арк.
114. Лист о. В. Мартиника, о. П. Мойсюка, о. М. Білика, о. В. Лаби та о. М. Сопуляка до М. Антоновича від 19 липня 1951 року, Едмонтон. Машинописний оригінал. 1 арк.
115. Лисько З. Лист до М. Антоновича від 2 січня 1958 року, Мюнхен. Машинописний оригінал. 2 арк.
116. Лисько З. Лист до М. Антоновича від 20 січня 1958 року, Мюнхен. Машинописний оригінал. 2 арк.
117. Лисько З. Лист до М. Антоновича від 29 грудня 1958 року, Мюнхен. Машинописний оригінал. 2 арк.
118. Лисько З. Лист до М. Антоновича від 17 грудня 1964 року, Нью-Йорк. Автограф. 1 арк.
119. Лисько З. Лист до М. Антоновича від 16 липня 1966 року, Механік віл. Автограф. 1 арк.

120. Лисько З. Лист до М. Антоновича від 10 вересня 1968 року, Нью-Йорк. Машинописний оригінал. 1 арк.
121. Ловінський Е. Лист до М. Антоновича від 15 травня 1970 року, Чикаго. Машинописний оригінал. 1 арк. Переклад з англійської.
122. Луців В. Рецензія на монографію М. Антоновича «Україна і візантійський обряд». Машинописна копія. 5 арк.
123. Малиновський О. Лист до М. Антоновича від 20 січня 1947 року, Гіршберг. Машинописний оригінал. 1 арк.
124. Малиновський О. Лист до М. Антоновича від 18 липня 1951 року, Лондон. Машинописний оригінал. 1 арк.
125. Малиновський О. Лист до М. Антоновича від 27 травня 1952 року, Лондон. Машинописний оригінал. 1 арк.
126. Малиновський О. Лист до М. Антоновича від 30 січня 1957 року, Лондон. Машинописний оригінал. 1 арк.
127. Савицький Р. Лист до М. Антоновича від 4 січня 1947 року, Берхтесгабен. Автограф. 1 арк.
128. Савицький Р. Лист до М. Антоновича від 21 січня 1947 року, Берхтесгабен. Автограф, листівка.
129. Савицький Р. Лист до М. Антоновича від 16 жовтня 1951 року, Філадельфія. Машинописний оригінал. 1 арк.
130. Савицький-мол. Р. Лист до В. Витвицького від 1 травня 1975 року. Машинописний оригінал. 1 арк.
131. Савицький-мол. Р. Лист до М. Антоновича від 12 січня 1989 року, Кренфорд. Машинописний оригінал. 1 арк.
132. Скала-Старицький М. Лист до М. Антоновича від 3 вересня 1954 року, Париж. Автограф. 1 арк.
133. Скала-Старицький М. Лист до М. Антоновича від 7 листопада 1954 року, Брюссель. Автограф. 2 арк.
134. Скала-Старицький М. Лист до М. Антоновича від 5 березня 1955 року, Брюссель. Автограф. 1 арк.
135. Скала-Старицький М. Лист до М. Антоновича від 7 грудня 1955 року, Париж. Автограф. 1 арк.
136. Скала-Старицький М. Лист до М. Антоновича від 2 серпня 1956 року, Лейсін (Лезен?). Машинописний оригінал. 1 арк.
137. Скала-Старицький М. Лист до М. Антоновича від 1 грудня 1956 року, Страсбург. Автограф. 3 арк.
138. Остофф Г. Лист до М. Антоновича від 20 вересня 1958 року, Франкфурт. Машинописний оригінал. 1 арк. Переклад з німецької.
139. Остофф Г. Лист до М. Антоновича від 5 жовтня 1958 року, Франкфурт. Машинописний оригінал. 1 арк. Переклад з німецької.
140. Остофф Г. Лист до М. Антоновича від 21 лютого 1960 року, Франкфурт. Машинописний оригінал. 2 арк. Переклад з німецької.

*Особові матеріали:*

141. Антонович М. Прощальна промова з нагоди виходу на пенсію у 1982 р. Машинописний оригінал. 3 арк.
142. Антонович М. Щоденник. Автограф та машинописний оригінал. 339 с.
143. Ван Бентем Я. «Унікальний колега». Спогад про М. Антоновича. Машинописний оригінал. 2 арк. Переклад з голландської.

**Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі.****Фонд П. Маценка. Том 2.**

1. Антонович М. Лист до П. Маценка від 7 березня 1953 року, Кембридж. Автограф. 1 арк.
2. Антонович М. Лист до П. Маценка від 12 квітня 1953 року, Кембридж. Автограф. 1 арк.
3. Антонович М. Лист до П. Маценка від 30 травня 1953 року, Кембридж. Автограф. 1 арк.
4. Антонович М. Лист до П. Маценка від 11 липня 1953 року. Автограф. 1 арк.
5. Антонович М. Лист до П. Маценка від 2 жовтня 1953 року, Кембридж. Автограф. 1 арк.
6. Антонович М. Лист до П. Маценка від 24 жовтня 1953 року. Автограф. 1 арк.
7. Антонович М. Лист до П. Маценка від 18 листопада 1953 року, Кембридж. Автограф. 3 арк.
8. Антонович М. Лист до П. Маценка від 25 листопада 1953 року. Автограф. 2 арк.
9. Антонович М. Лист до П. Маценка від 26 листопада 1953 року. Автограф. 1 арк.
10. Антонович М. Лист до П. Маценка від 9 грудня 1953 року. Автограф. 2 арк.
11. Антонович М. Лист до П. Маценка від 17 грудня 1953 року. Автограф. 1 арк.
12. Антонович М. Лист до П. Маценка від 19 березня 1954 року, Утрехт. Машинописний оригінал. 2 арк.
13. Антонович М. Лист до П. Маценка від 13 січня 1955 року, Утрехт. Машинописний оригінал. 1 арк.
14. Антонович М. Лист до П. Маценка від 8 березня 1955 року, Утрехт. Машинописний оригінал. 2 арк.
15. Антонович М. Лист до П. Маценка від 29 березня 1956 року, Утрехт. Машинописний оригінал. 2 арк.
16. Антонович М. Лист до П. Маценка від 6 серпня 1957 року. Машинописний оригінал. 1 арк.

17. Антонович М. Лист до П. Маценка від 25 травня 1959 року, Утрехт. Машинописний оригінал. 1 арк.
18. Антонович М. Лист до П. Маценка від 26 вересня 1959 року, Утрехт. Машинописний оригінал. 1 арк.
19. Антонович М. Лист до П. Маценка від 22 грудня 1959 року, Утрехт. Машинописний оригінал. 3 арк.
20. Антонович М. Лист до П. Маценка від 15 квітня 1961 року, Утрехт. Машинописний оригінал. 1 арк.
21. Антонович М. Лист до П. Маценка від 19 листопада 1962 року. Автограф. 2 арк.
22. Антонович М. Лист до П. Маценка від 30 березня 1964 року. Автограф. 1 арк.
23. Антонович М. Лист до П. Маценка від 10 грудня 1964 року. Автограф. 2 арк.
24. Антонович М. Лист до П. Маценка від 20 березня 1965 року. Машинописний оригінал. 2 арк.
25. Антонович А. Лист до П. Маценка від 31 травня 1965 року. Машинописний оригінал. 1 арк.
26. Антонович М. Лист до П. Маценка від 15 червня 1967 року. Машинописний оригінал. 2 арк.
27. Антонович М. Лист до П. Маценка від 1 вересня 1967 року. Машинописний оригінал. 2 арк.
28. Антонович М. Лист до П. Маценка від 8 квітня 1968 року. Машинописний оригінал. 1 арк.
29. Антонович М. Лист до П. Маценка від 5 серпня 1969 року. Автограф. 1 арк.
30. Антонович М. Лист до П. Маценка від 2 лютого 1970 року, Де Меерн. Машинописний оригінал. 1 арк.
31. Антонович М. Лист до П. Маценка від 4 вересня 1971 року. Машинописний оригінал. 2 арк.
32. Антонович М. Лист до П. Маценка від 28 січня 1973 року, Де Меерн. Машинописний оригінал. 1 арк.
33. Антонович М. Лист до П. Маценка від 4 квітня 1976 року. Машинописний оригінал. 1 арк.
34. Антонович М. Лист до П. Маценка від 18 червня 1976 року, Де Меерн. Машинописний оригінал. 1 арк.
35. Антонович М. Лист до П. Маценка від 22 жовтня 1976 року, Де Меерн. Машинописний оригінал. 1 арк.
36. Антонович М. Лист до П. Маценка від 16 грудня 1976 року. Машинописний оригінал. 2 арк.
37. Антонович М. Лист до П. Маценка від 3 грудня 1978 року. Машинописний оригінал. 2 арк.

38. Антонович М. Лист до П. Маценка від 7 лютого 1979 року. Машинописний оригінал. 3 арк.
39. Антонович М. Лист до П. Маценка від 5 квітня 1979 року. Машинописний оригінал. 2 арк.
40. Антонович М. Лист до П. Маценка від 11 лютого 1981 року, Утрехт. Машинописний оригінал. 1 арк.
41. Антонович М. Лист до П. Маценка від 19 жовтня 1982 року. Машинописний оригінал. 2 арк.
42. Антонович М. Лист до П. Маценка від 6 червня 1984 року, Де Меерн. Машинописний оригінал. 1 арк.
43. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 22 вересня 1967 року, Роблін. Машинописна копія. 1 арк.
44. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 5 березня 1973 року. Машинописний оригінал. 1 арк.
45. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 29 квітня 1978 року, Вінніпег. Авторизована машинописна копія. 1 арк.

### **Центральний державний історичний архів України, Львів (ЦДІАЛ України)**

- Ф. 451 (Греко-католицька богословська академія, м. Львів. 1783–1945).  
Опис 1 (Документи діяльності Малої духовної семінарії). Спр. 367  
(Статути Малої духовної семінарії 1932, 1934). 10 арк.
- Ф. 451. Опис 1. Спр. 379 (Звіти Малої духовної семінарії в м. Львові про  
стан навчання її випускників в університетах Відня і Праги. 1931).  
3 арк.
- Ф. 451. Опис 1. Спр. 384 (Заяви, анкети, свідоцтва та інші особисті доку-  
менти учнів Малої духовної семінарії з прізвищами на букву Г. 1932–  
1939). 163 арк.
- Ф. 451. Опис 1. Спр. 382 (Списки учнів Малої духовної семінарії. 1930–  
1932). 35 арк.

### **ДАЛО (Державний архів Львівської області)**

- Ф. 26 (Фонд Львівського університету). Оп. 2 (Личные дела студентов. Фи-  
лософский (гуманитарный) факультет). Спр. 33 (Особова справа Ан-  
тоновича Мирослава). 9 арк.

## ЛІТЕРАТУРА

### Публікації Мирослава Антоновича:

1. Антонович М. Багатоголосся українських народних пісень. *Записки Наукового товариства ім. Шевченка*. Львів, 1996. Том ССXXXII: Праці Музикознавчої комісії. С. 197–207.
2. Антонович М. Візантійські елементи в антифонах української церкви. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 21–38.
3. Антонович М. Дещо про українську церковну монодію та про назви знаменний і кийвський розспіви. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 71–92.
4. Антонович М. Дещо про церковну музику та вади церковно-музичного життя. *Арка*. Листопад 1947. Ч. 5. С. 32.
5. Антонович М. Деякі зауваги про орган у Східній Європі 17 століття. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 210–215.
6. 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.
7. Антонович М. Західне музикознавство й українська музика. *Новий шлях*. Вінніпег, 23 лютого 1974. С. 8.
8. Антонович М. Значення української партесної музики для російської музичної культури 17–18 ст. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 128–143.
9. Антонович М. Каменярі – симфонічна поема Станіслава Людкевича. *Музичні вісті*. Рік Х.ХІ. Грудень 1971 – Березень 1972. Ч. 4–5 (39–40). С. 13–19.
10. Антонович М. Кошиць Олександр Антонович – композитор церковної музики і диригент. Вінніпег, 1975. 96 с.
11. Антонович М. «Легка» музика». *Українська музика*. 1938. Ч. 9–10. С. 160–163. Передрук в: *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2014. Ч. 1 (11). С. 140–142.
12. Антонович М. Літургійна музика візантійсько-слов'янського обряду. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 14–20.

13. Антонович М., Макарик І. Музичний brain-drain: український вплив на російську літургійну музику. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 216–235.
14. Антонович М. Мирослав Скала-Старицький. *Альманах Станиславівської землі*. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1985. Т. 2. С. 141–144.
15. Антонович М. Між двома війнами. Спогади. У двох частинах / Упор. і підготував до друку О. Долгий. Київ: ДП Поліграфіст, 2003. 538 с.
16. Антонович М. Наше музичне життя. *Українська трибуна*. Мюнхен, 1 листопада 1946. С. 3.
17. Антонович М. Недостачі наших хорів. *Українська музика*. 1937. Ч. 3. С. 35–37. Передрук в: *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2014. Ч. 1 (11). С. 138–139.
18. Антонович М. Олекса Новаківський. Спомин. *Дзвони*. Літературно-науковий журнал. Рим – Дітройт – Чикаго, 1978. Ч. 3–4 (106–107). С. 135–140.
19. Антонович М. Партесна музика в українських церквах у добі Козаччини. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 144–164.
20. Антонович М. Питоменності українського церковного співу. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 1–13.
21. Антонович М. Праця з хором в Українській Католицькій Духовній Семінарії в Кулемборгу, Голландія. *Світильник істини. Джерела до історії Української католицької богословської академії у Львові*, 1928/29–1944. Ч. II. Торонто – Чикаго, 1976. С. 490–500.
22. Антонович М. Псалм «На ріках Вавилонських» в українській церковній практиці. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 56–70.
23. Антонович М. П'ятиголосна партесна Літургія – пам'ятка української музичної культури доби Бароко. *Записки НТШ*. Львів, 1993. Т. ССXXVI: Праці Музикознавчої комісії. С. 57–74.
24. Антонович М. П'ятиголосні давньоукраїнські хорові концерти з югославського джерела. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 113–127.
25. Антонович М. Спогади про Адольфа Хибінського та Львівський університет / До друку підготував Ю. Ясиновський. *Musica humana*. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Львів, 2003. Ч. 1. С. 58–66.



26. Антонович М. Станислав Людкевич – композитор, музиколог. *Дзвони*. Ч. 115. Рим, 1980. 68 с. Передрук: Антонович Мирослав. Станислав Людкевич: композитор, музиколог. Львів: Спілка композиторів України, 1999. 59 с.; Антонович Мирослав. Станислав Людкевич: композитор, музиколог. Львів: Veritas, 2007. 64 с.
27. Антонович М. Сучасний стан досліджень творчості Жоскена / пер. з англ. і післямова І. Кравчук. Переклад з: Antonowycz M. The Present State of Josquin Research. *Musica humana*. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів, 2010. Ч. 3. С. 96–111.
28. Антонович М. Три епізоди із зустрічей з Блаженнішим Патріархом Йосифом. *Καλοφωνία*: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2006. Ч. 3. С. 189–201.
29. Антонович М. «Тропарі Воскресні» Зиновія Лиська. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 201–209.
30. Антонович М. Увага конструктивним елементам в українському мистецтві. *Українська трибуна*. Мюнхен, 20 липня 1947. С. 5.
31. Антонович М. Українська суспільність і музика. *Українська трибуна*. Мюнхен, 16 листопада 1947. С. 4.
32. Антонович М. Українська церковна музика й органи. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 165–182.
33. Антонович М. Українські ірмоси з погляду візантійської теорії музики. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 39–55.
34. Антонович М. Українські співаки на Московщині. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 186–200.
35. Антонович М. Українські хори й диригенти 17–19 ст. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 236–243.
36. Антонович М. Участь українських вірних у літургійному співі. Його ж. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / Ред. і упор. Ю. Ясиновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 182–185.
37. Антонович М. «Шляхи нового мистецтва (“Матіс Маляр” Гіндеміта)». *Українська трибуна*. Мюнхен, 6 квітня 1947. С. 4.

38. Antonowycz M. Criteria for the Determination of Authenticity. A Contribution to the Study of Melodic Style in the Works of Josquin. *TVNM*. Amsterdam, 1978. Deel XXVIII. No. 2. P. 51–60.
39. Antonowycz M. Das Parodieverfahren in der Missa *Mater Patris* von Lupus Hellinck. *Renaissance – Muziek 1400-1600 donum natalicium Rene Bernard Lenaerts*. Leuven: Katholieke universiteit seminarie voor muziek-wetenschap, 1969. S. 33–38.
40. Antonowycz M. De specificiteit van de Muziek in de Eredienst van het Oosten. *ADEM. Driemaandelijks tijdschrift voor muziekcultuur*. 1987. № 4. P. 170–172.
41. Antonowycz M. Die Josquin – Ausgabe. *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* [TVNM]. Amsterdam, 1960–1961. Deel XIX. No. 1/2. S. 6–31.
42. Antonowycz M. Die Mehrstimmigkeit in den ukrainischen Volksliedern. *Kongress-Bericht Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*. Utrecht, 1952. S. 55–64.
43. Antonowycz M. Die Missa *Mater Patris* von Josquin des Prez. *TVNM*. Amsterdam, 1967. Deel XX. No. 4. S. 206–225.
44. Antonowycz M. *Illibata Dei Virgo Nutrix: A Melodic Self-Portrait of Josquin des Prez*. London: London Oxford University Press, 1976. P. 545–549.
45. Antonowycz M. Oekraïne en de Byzantijnse ritus. Hoensbroek, 2000. 369 p.
46. Antonowycz M. The Chants from Ukrainian Heirmologia. Bilthoven, 1974. 203 s.
47. Antonowycz M. The Present State of Josquin Research. *Internacional Musicological Society: Report of Eight Congress*. New York, 1961. Vol. 1: Myroslaw Antonowycz, Utrecht. P. 53–65.
48. Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik: Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas. Wissenschaftlicher Kongress zum Millenium des Christentums in der Ukraine: Ukrainische Freie Universität. München, 1990. 374 S.
49. Antonowycz M. Zur autorschaftsfrage der Motetten «*Absolve, quaesumus, Domine*» und «*Inter natos mulierum*». *TVNM*. Amsterdam, 1966. Deel XX. No. 3. S. 154–169.
50. Antonowycz M. Die Motette *Benedicta es* von Josquin des Prez und die *Messen Super Benedicta* von Willaert, Palestrina, de la Hèle en de Monte. Utrecht, 1951. 126 s.
51. Antonowycz M. Renaissance –Tendenzen in den *Fortuna – desperate – Messen* von Josquin und Obrecht (von Myroslaw Antonowycz, Utrecht). *Die Musik-forschung*. Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. Sonderdruck aus Jahrgang IX. Heft 1. Barenreiter Verlag Kassel und Basel, 1956. S. 1–26.

### Редагування та упорядкування нотних видань:

1. П'ятиголосна партесна Служба Божа XVII ст. Транскрипція та зведення в партитуру М. Антоновича. Вінніпер, 1979.
2. Lupus Hellinck. Missa Mater Patris 4–5 vocum. Uitgegeven en ingeleid door M. Antonowycz en E. Schoenberger. V.N.M., 1975.
3. Ukrainian *Partesny* concertos. Utrecht; Edmonton; Winnipeg, 1974. 153 p.
4. Werken van Josquin des Préz. *Motetten*. Verzorgd door Dr. M. Antonowycz. Amsterdam, Bundel: XIX 1957, XX 1957, XXI 1958, XXII 1959, XXIII 1961, XXIV 1963, XXV 1964. Amsterdam: Alsbach/Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis.
5. Werken van Josquin des Préz. *Fragmenta Missarum II*. Verzorgd door Dr. M. Antonowycz. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis [V.N.M.], 1963.
6. Werken van Josquin des Préz. *Wereldlijke werken*. Bundel IV. Verzorgd door Dr. M. Antonowycz en W. Elders. Amsterdam: V.N.M., 1965.
7. Werken van Josquin des Préz. *Wereldlijke werken*. Bundel V. Verzorgd door Dr. M. Antonowycz en W. Elders. Amsterdam: V.N.M., 1968.
8. Werken van Josquin des Préz. *Suplement*. Verzorgd door Dr. M. Antonowycz en W. Elders. Amsterdam: V.N.M., 1969.

### Використані джерела:

1. Агеева В. Інтелектуальні дискусії Мистецького Українського Руху. *Проза Мистецького Українського Руху: тексти та інтерпретації / Упор. С. Шліпченко*. Київ: Книга, 2013. 576 с.
2. Агеева Віра. Мистецтво рівноваги: Максим Рильський на тлі епохи. Київ: Книга, 2012. 392 с.
3. Агеева В. Між екзотизмом і традицією. *Проза про життя інших. Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі*. Київ: Факт, 2003. С. 7–15.
4. Ададуров В. Досвід мікроісторичного аналізу зовнішньої політики Наполеона: ефект «олітературнення» оповіді історика. *Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки*. Київ: НАН України, 2008. Вип. 3. С. 284–296.
5. Андреев В. Інтелектуальна біографія історика: експлікація поняття. *Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки*. Київ: НАН України, 2010/11. Вип. 5. С. 333–341.
6. Андреев В. Віктор Петров: інтелектуальна біографія: автореф. дис. ...д-ра істор. наук: 07.00.06 / Нац. акад. наук України, Ін-т історії України. Київ, 2013. 40 с.
7. Антологія української літературно-критичної думки першої половини ХХ століття / Упор. В. Агеева. Київ: Смолоскип, 2016. 904 с.

8. Антропова Т. Постать Б. Яворського у контексті культуротворчих процесів в Україні 10–20-х років ХХ століття: автореф. дис. ...канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 20 с.
9. «Дванадцятка»: наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ століття. Антологія урбаністичної прози. Львів: Піраміда, 2006. 335 с.
10. Антонович О. Спогади. Київ - Вашингтон: АО «Август», 1999. 392 с.
11. Арендт Х. Люди за темних часів / Пер. з англ. Н. Рогачевська. К.: Дух і Літера, 2008. 320 с.
12. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики: У 2-х томах. Київ: Мистецтво, 1964. Т. 1.
13. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
14. Атаманенко А. Українська зарубіжна історіографія: до проблеми образу. *Науковий блог НаУ «Острозька академія»*. 30 червня 2009. URL: <http://naub.org.ua/?p=471> (дата звернення 16.04.2015).
15. Багрянний І. На новий шлях. Його ж. *Чому я не хочу вертатися до СРСР? Молодь Великої України і наші завдання* / Під заг. ред. Лариси Івашиної. Київ, 2012. Бібліотека газети «День»: «Україна Incognita». 110 с.
16. Базанов М. Интеллектуальная биография. Контуры нового жанра в российской и украинской историографии. *Диалог со временем*. 2016. Вып. 55. С. 221–234. URL: [http://roii.ru/dialogue/55/roii-dialogue-55\\_13.pdf](http://roii.ru/dialogue/55/roii-dialogue-55_13.pdf) (дата звернення 5.02.2016).
17. Барвінський В. Враження з побуту на Україні. Його ж. *З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи* / Упор. Грабовський В. Дрогобич: Коло, 2004. С. 10–103.
18. Бенч О. Виконавський фольклоризм в сучасній Українській культурі. *Музикознавчі студії: Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. Львів: СПОЛОМ, 2008. Вип. 19. С. 79–84.
19. Биковський Л. Україна над океаном. Франкфурт, 1946. 17 с.
20. Білас О. Культурне життя української еміграції у Німеччині та Австрії періоду II світової війни. Львів: Камула, 2011. 192 с.
21. Білас О. Хорова діяльність української еміграції в Німеччині кінця Другої світової війни. *Музикознавчі студії: Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. Львів: СПОЛОМ, 2008. Вип. 16. С. 28–148.
22. Блюме Ф. Ренесанс [Відродження]. *Епохи історії музики в окремих викладах* / Перекладач та редактор-упорядник Юрій Семенов. Одеса, 2003. С. 92–145.
23. Бобикевич О. Немузикальна музика. *Шлях перемоги*. 26 квітня 1964 р. Ч. 17 (532). С. 4.

24. Бод Р. Забуті науки. Історія гуманітарних наук / пер. з нід. Я. Довгополого. Київ: Вид-во Жупанського, 2016. 376 с.
25. Брик М. Українці в Голяндії. *Календар Альманах*. Видання Першої Української Друкарні у Франції. Париж, 1956. С. 149–157.
26. Бубела Р. Фрагменти української опери у Львові. *Гомін України*. 20 грудня 1975. С. 10, 12.
27. Булат Т. Ланцюгова реакція в культурі. *УВАН у США. Науковий збірник (1945–1950–1995)*. IV / Ред. Марко Антонович. Нью-Йорк, 1999. С. 75–102.
28. Булка Ю. Нестор Нижанківський - Життя і творчість. Львів - Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1997.
29. Булка Ю. Українська музика на польському радіо у Львові у 1930-х роках. *Musica Galiciana*. Львів, 2001. Т. IV. С. 85–89.
30. Бутринський М. Українська Католицька Духовна Семінарія в Кулемборгу, Голляндія 1948–50. *Світильник істини. Джерела до історії Української католицької богословської академії у Львові, 1928/29–1944*. Торонто – Чікаго, 1976. Ч. II. С. 482–490.
31. Валевский А. Основания биографии. Київ: Наукова думка, 1993. 110 с.
32. Валявко І. Архіви та бібліотеки Дмитра Чижевського як творча лабораторія мислителя та важливе джерело біографічного дослідження. *Українська біографістика = Biographistica Ukrainica*: зб. наук. праць / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Ін-т біографічних досліджень. Київ, 2011. Вип. 8. С. 264–279.
33. Валявко І. Спроба реконструкції життєсвіту людини через текст: постать Дмитра Чижевського у спогадах сучасників та архівних матеріалах. *Українознавчий альманах*. Київ, 2011. Вип. 5. С. 91–95.
34. Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах / Редактор-упорядник В. Грабовський. Дрогобич: Повіт, 2008. 336 с.
35. Вашків Леся. Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі: автореф. дис. ...канд. філол. наук. Львів, 1995. 24 с.
36. Великий концерт в Льежі. *Вісті*. Бельгія, 15 вересня 1954. С. 2.
37. Верес М. Візантійський хор. *Українська думка*. Лондон, 20 квітня 1961. № 16 (733). С. 3.
38. Верхняцкая Н. Распев Киево-Печерской Лавры: усная и письменная традиции и их взаимодействие в XIX–XX веках. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського «Старовинна музика: сучасний погляд»*. Кн. 1. Київ, 2003. Вип. 24. С. 108–117.
39. Винар Л. Сучасний стан української вільної науки. *Календар-альманах Нового шляху*. Вінніпег, 1967. С. 119–138.
40. Вирста А. Візантійський Хор знову в Парижі. *Українське слово*. 26 лютого 1961. № 1007. С. 2.

41. Вирста А. Візантійські витоки середньовічної духовної музики в Київській Русі / З рос. переклав і підготував до друку Ю. Ясіновський. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Ч. 3 (9). С. 17–18.
42. Вирста А. Конгрес церковної музики в Парижі. *Українське слово*. 28 липня 1957. № 820. С. 2.
43. Вирста А. Міжнародний конгрес церковної музики в Парижі. *Свобода*. 9 серпня 1957.
44. Вирста А. Українські музики в Парижі / Підгот. до друку, вступ У. Граб. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2011. Ч. 2. С. 128–138.
45. Виступи голяндсько-українського хору в Німеччині. *Українське Пресове Бюро в Канаді*. 15 червня 1952.
46. Витвицький В. Гетьман Кирило Розумовський – музичний меценат. *Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження / Українська Вільна Академія наук у США*. Музикологічна секція. Нью-Йорк, 1980. С. 56–61.
47. Витвицький В. Десять щорічників «Українського музикознавства». Його ж. *Музикознавчі праці. Публіцистика / Упорядник Любомир Лехник*. Львів, 2003. С. 351–353.
48. Витвицький В. Історія однієї музичної знахідки. *Нові дні*. Січень 1984. № 407. С. 21.
49. Витвицький В. Легенди і дійсність. *Нові дні*. Липень–серпень 1983.
50. Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість. Джерзі-Сіті: Видавництво М. П. Коць, 1974. 94 с.
51. Витвицький В. Михайло Гайворонський. Життя і творчість. Нью-Йорк, 1954. 205 с.
52. Витвицький В. Музикознавець Андрій Ольховський. Його ж. *За океаном / Ред.-упор. Ю. Ясіновський*. Львів, 1996. С. 47–55.
53. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / Упор. Любомир Лехник. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. 398 с.
54. Витвицький В. Музичний Львів. Його ж. *Музичними шляхами. Спогади*. В-во Сучасність, 1989. С. 52–63.
55. Витвицький В. *Музичними шляхами. Спогади*. В-во Сучасність, 1989. 215 с.
56. Витвицький В. Пропаганда і музика. *Свобода*. 11 жовтня 1962. С. 268.
57. Витвицький В. Станіслав Людкевич зблизька. Його ж. *Музикознавчі праці. Публіцистика / Упор. Любомир Лехник*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. С. 206–214.
58. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття / Вступ та упор. В. Пилипович. Перемишль, 2004. 156 с.

59. Витвицький В. Стрілецька пісня. Його ж. *За океаном* / Ред.-упор. Ю. Ясіновський. Львів, 1996. С. 24–31.
60. Витвицький В. Трагічна помилка. Його ж. *Музикознавчі праці. Публіцистика* / Упор. Любомир Лехник. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. С. 278–279.
61. Витвицький В. Український музичний Львів. Його ж. *За океаном* / Ред.-упор. Ю. Ясіновський. Львів, 1996. С. 9–15.
62. Витвицький В. Ювілей без фанфар. Його ж. *Музикознавчі праці. Публіцистика* / Упор. Любомир Лехник. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. С. 276–277.
63. Витвицький В. Українська музична публіцистика. Його ж. *Музикознавчі праці. Публіцистика* / Упор. Любомир Лехник. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. С. 164–168.
64. Витвицький В. Українська музична сьогочасність. Його ж. *Музикознавчі праці. Публіцистика* / Упор. Любомир Лехник. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. С. 103–109.
65. Витвицький В. «Музика» – нарешті!». Його ж. *Музикознавчі праці. Публіцистика* / Упор. Любомир Лехник. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. С. 178–180.
66. Витвицький В. Музика на Мюнхенських тижнях української культури. Його ж. *Музикознавчі праці. Публіцистика* / Упор. Любомир Лехник. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. С. 321–325.
67. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. Вінніпег, 1954. 80 с.
68. Вовк В. Біографічна мозаїка Віри Вовк. Її ж. *Маскарада: короткі оповідання*. К.: Факт, 2008. С. 3–36.
69. Ганнік К. Слов'яно-руський церковний спів і його візантійські джерела. *Καλοφωνία*: Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Вид. Львівської богословської академії, 2002. Ч. 1. С. 37–45.
70. Герасимова-Персидська Н. Сорок років Musicae Antiquae Ucrainae. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. 2009. Вип. 1 (2). С. 26–33.
71. Герасимова-Персидська Н. Музыка. Время. Пространство. Київ: Дух і Літера, 2012. 408 с.
72. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій: монографія. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2018. 600 с.
73. Гнатишин О. Концептуальність у дослідженні української церковної музики П. Маценка: від аналізу Ірмолю до генези явища. *Культура України*. Харків, 2014. Вип. 45. С. 246–255.
74. Гнатишин О. Монодія та партесне багатоголосся в концепції історії української церковної музики М. Антоновича. *Музикознавчі сту-*



- дії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. праць. Луцьк: Волин. Нац. Ун-т ім. Лесі Українки, 2012. Вип. 9. С. 232–242.
75. Гнатишин О. Національне в теоретико-концептуальному осмисленні Івана Ляшенка (соціальний та естетичний осяги). *Вісник Львівського університету*. 2014. Серія мист-во. Вип. 15. С. 89–97.
76. Гнатюк О. Відвага і страх / Пер. з польської М. Боянівської. Київ: Дух і Літера, 2017. 496 с.
77. Гнатюк О. Кордон через подружнє ложе. *Leopolis multiplex*. К.: Грані-Т, 2008. С. 125–131.
78. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність. Київ: Критика, 2005. 528 с.
79. Голик Р. Alma mater leopolitana: Львівський університет в уявленнях галицької інтелігенції XIX–XX ст. *Вісник Львівського університету*. 2013. Серія історична. Вип. 49. С. 78–92.
80. Голубович І. Біографія: силует на фоні Humanities (Методологія аналізу біографії в соціогуманитарному знанні): монографія. Одеса: СПД Фридман, 2007. URL: [www.philosophy.onu.edu.ua/elb/articles/golubovich/mono.doc](http://www.philosophy.onu.edu.ua/elb/articles/golubovich/mono.doc) (дата звернення 2.02.2018).
81. Гольдштейн М. Книга о композиторе Максиме Березовском. *Новое русское слово*. 2 жовтня 1977 року. С. 4.
82. Горбач О. Шлях зі Сходу на Захід. Спогади / Упор. Анна-Гая Горбач, Ярослава Закревська. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1998. 373 с.
83. Гординський С. Одинадцять днів на океані. Листки із щоденника. *Арка*. Мюнхен: Видавництво «Українська трибуна», 1948. Ч. 1 (7). С. 37–40.
84. Граб У. Василь Барвінський в українсько-польському мистецькому просторі міжвоєнного Львова. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2018. Ч. 4 (30). С. 64–74.
85. Граб У. Гіршберг-Кулемборг. Церковний спів в Українській духовній семінарії на еміграції. *Καλοφωνία*: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Видавництво УКУ, 2018. Ч. 9. С. 107–115.
86. Граб У. Два погляди на генезу української літургійної музики в епістолярії М. Антоновича. *Theorie und Geschichte der Monodie. Internationale wissenschaftliche Tagung. Band 9.1*. Brno, 2018. С. 43–68.
87. Граб У. До «історії намірів» українського еміграційного музикознавства. *Вісник Прикарпатського університету*. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2014. Мистецтвознавство. Вип. 28–29. Ч. I. С. 128–135.

88. Граб У. «Доба Ді-Пі» у листуванні Василя Витвицького з Мирославом Антоновичем (1946–47 рр.). *Науковий збірник УВУ*. Мюнхен, 2015. Т. 20. С. 141–155.
89. Граб У. Доба «МУР-у» та українське еміграційне музикознавство: тенденції та паралелі. *Studia Ucrainica Varsoviensia*. Варшава, 2016. Т. 4. С. 373–392.
90. Граб У. Життєтворчість М. Антоновича як «воля до сенсу». *Вісник Прикарпатського університету*. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2018. Мистецтвознавство. Вип. 37. С. 34–38.
91. Граб У. Інтелектуальна біографія: гарвардський рік Мирослава Антоновича. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2015. Ч. 4 (18). С. 5–25.
92. Граб У. Історія однієї публікації Мирослава Антоновича. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2013. Серія мистецтвознавство. Вип. 12. С. 102–112.
93. Граб У. Листування Мирослава Антоновича та Олекси Горбача. *Записки НТШ*. Львів, 2014. Т. ССLXVII: Праці Музикознавчої комісії. С. 327–342.
94. Граб У. Методологічні аспекти сучасного вивчення інтелектуальної біографії музикознавства. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2016. Ч. 1 (19). С. 40–49.
95. Граб У. Мирослав Антонович. Етапи формування власної ідентичності: дитинство та юність. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2017. Ч. 2 (24). С. 25–35.
96. Граб У. Мирослав Антонович та Олекса Горбач: Творчі взаємини між музикологом і філологом. Листування. *Вісник НТШ*. Весна–літо 2013. Число 49. С. 49–51.
97. Граб У. Мирослав Антонович у контексті наукових ідей європейської музикології. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2012. Ч. 2 (4). С. 99–111.
98. Граб У. Науковий дискурс у приватному листуванні Мирослава Антоновича з Павлом Маценком і Василем Витвицьким. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Число 2 (8). С. 20–56.
99. Граб У. Олександр Кошиць у епістолярному дуеті Павла Маценка та Мирослава Антоновича. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2013. Ч. 3/4 (43/44). С. 148–157.
100. Граб У. Партесна доба у наукових пошуках Мирослава Антоновича: погляд крізь епістолярій. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2014. Серія мист-во. Вип. 14. С. 170–179.
101. Граб У. Проблема ревізії музично-історичних досліджень в еміграційному музикознавстві. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2018. Ч. 1 (27). С. 40–51.

102. Граб У. Професор Омелян Нижанківський (1895–1973). *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Число 4 (10). С. 67–70.
103. Граб У. Психологічний вимір диригентської діяльності Мирослава Антоновича: за лаштунками тріумфу. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2019. Ч. 1. С. 39–45.
104. Граб У. «Світ людей науки»: інтелектуальний діалог (на матеріалі епістолярію Мирослава Антоновича). *Laudatio. Ювілейна збірка на пошану професора Юрія Ясіновського*. Львів, 2014. С. 194–210.
105. Граб У. Текст і контекст: п'ять листів Василя Витвицького до Мирослава Антоновича як джерело інтерпретації соціально-культурної доби. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2011. Ч. 2. С. 33–50.
106. Граб У. Україна і Європа в наукових працях Мирослава Антоновича. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 121. С. 19–30.
107. Граб У. Українське еміграційне музикознавство у контексті культуротворчих стратегій «доби МУР-у» (40–50 рр. ХХ ст.). *Вісник Прикарпатського університету*. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2015. Мистецтвознавство. Вип. 32. С. 78–89.
108. Граб У. *Українськість* як константа виконавського стилю «Візантійського хору» Мирослава Антоновича. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2017. Ч. 3 (59). С. 31–39.
109. Граб У. Що стоїть за фактами або два погляди на походження української літургійної музики в епістолярії М. Антоновича. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2017. № 17. С. 61–72.
110. Грабович Гр. Велика література. *Сучасність*. 1986. №7–8 (303–304). С. 46–80.
111. Гринів О. Іосиф Сліпий як історик, філософ і педагог. Львів: Місіонер, 1994. 159 с.
112. Грицак Я. Гри з кочергою: всерйоз і по-українськи. Його ж. *Страсті за націоналізмом: стара історія на новий лад*. Київ: Критика, 2011. С. 125–146.
113. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886). Київ: Критика, 2006. 632 с.
114. Грицак Я. Страсті за націоналізмом: стара історія на новий лад. Київ: Критика, 2011. 350 с.
115. Грінченко М. Історія української музики. Київ: Видавництво «Спілка», 1922. Друге вид.: Видання Українського Музичного інституту в Нью Йорку, 1961. 191 с.

116. Гутнікевіч А. Мистецьке життя Львова у міжвоєнний період. *Часопис Ї. Польський усе-світ Галичини*. Листопад 2008. Ч. 52. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n52texts/hutnikiewicz1.htm> (дата звернення 10.02.2017).
117. Гловінський М. Інтертекстуальність. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* / Упоряд. Б. Бакули, пер. з польськ. С. Яковенка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284–309.
118. Граціозі А. Мудрість ретроспекції. *Український тиждень*. 21–27 січня 2011. № 3 (168). С. 40–43.
119. Дві ранні статті Мирослава Антоновича / До друку підготувала Уляна Граб. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2014. Ч. 1 (11). С. 138–142.
120. Дилецький М. Хорові твори / Упоряд., ред., вступ. стаття та комент. Н. О. Герасимової-Персидської. Київ: Музична Україна, 1981.
121. Дильтей В. Литературные архивы и их значение для изучения истории философии. URL: [ww.ruthenia.ru/logos/personalia/plotnikov/transitions/03\\_archiv.htm](http://ww.ruthenia.ru/logos/personalia/plotnikov/transitions/03_archiv.htm) (дата звернення 15.05.2016).
122. Дмитровський Є. Польські музичні радіопередачі зі Львова в 30-ті роки минулого століття. *Телевізійна та радіожурналістика*. Львів, 2013. Вип. 12. С. 93–97.
123. Дмитровський Є. Українські музиканти в передачах львівського радіо (1930–1939-ті рр.). *Телевізійна та радіожурналістика*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 203–206.
124. Дмитрієв А. Як важливо пам'ятати про пам'ять. *Критика*. 2013. Ч. 3–4 (185–186). С. 34–37.
125. Довгалюк І., Шнерх С. Інститут народної творчості у Львові та культурно-освітнє життя Галичини в 1941–1944 рр. *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. ССXXXII: Праці Музикологічної комісії. С. 448–463.
126. Долгий О. Людина-легенда. Київ, 2000; друге видання: Антонович М. Між двома світовими війнами. Спогади. У двох частинах / Упор. О. Долгий. Київ, 2003.
127. Дубицький П. В поклони могилі вождя. *Українське слово*. 9 червня 1957. Ч. 813. С. 34.
128. Е. О. Двосотліття Бортнянського. *Літературно-науковий збірник*. Наказом УВАН у США, Нью-Йорк, 1952. Ч. 1. С. 170.
129. Екслібриси гарвардських меценатів. *Свобода*. 23 квітня 1981. № 76. С. 4.
130. Еріксон Е. Життєвий цикл: епігенез ідентичності. URL: <http://psychology.com.ua/erikson-e-zhittiyevij-cikl-epigenez-identichnosti/> (дата звернення 17.02.2017).
131. Єкельчик С. Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві. Київ: Видавництво «Часопис “Критика”», 2008. 303 с.

132. Жданович О. Прапорonoсці й полонені. *Українське слово*. Париж, 3 жовтня 1954. С. 5.
133. Жданович О. Утрехтський хор у Парижі. *Українське слово*. 1 травня 1955. С. 6 (1, 6).
134. Животко А. Нездійснені пляни видання українських часописів / УВАН. Авґсбург, 1949. Серія Книгознавство. Бібліологічні Вісті I, ч. 2.
135. Жишкoвич М. Методичні засади представників львівської вокальної школи: Лідія Улуханова і Дарія Бандрівська. *Музикознавчі студії: наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів: Сполoм, 2005. Вип. 10. С. 82–91.
136. З автобіографії д-ра Павла Маценка на підставі інтерв'ю проф. Р. Єринюка. *Павло Маценко. Музиколог, композитор. Збірник на пошану 90-ліття народин*. Торонто: Видання Українського національного Об'єднання Канади, 1992. С. 19–20.
137. Загайкевич М. Проблеми вивчення західноукраїнської музичної культури у 50–80-х роках ХХ століття (Причинки до історіографії). *Записки НТШ*. Львів, 2009. Том ССLVIІІ: Праці Музикознавчої комісії. С. 117–124.
138. Задерацький В. Те, що зберігаю в пам'яті. *Спогади про Станіслава Людкевича / Упоряд. С. Павлишин*. Львів: ТеРус, 2010. 200 с.
139. Зайцев П. Капеля Мирослава Антоновича. *Українська літературна газета*. Листопад 1957 року. Ч. 11 (29). С. 10.
140. Запаринюк В. Забутий театр. *Альманах Українського Народного Союзу*. 1956. С. 82–84. URL: <http://www.scribd.com/doc/15787433/-1956> (дата звернення 16.04.2015).
141. Зарецький О. Українське шістдесятництво у трансформаціях радянської відлиги. *Українська культура ХХ–ХХІ ст.: соціoантропологічний аспект: зб. наук. праць / наук. ред. М. Гримич*. Київ: Дуліби, 2015. 236 с. URL: <http://nndiuvі.org.ua/book/zbirn-kult-1.pdf> (дата звернення 5.04.2018).
142. Зашкільняк Л. Інтелектуальна історія: спроба конвенції. *Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки*. Київ: НАН України, 2005. Вип. 1. С. 28–35.
143. Зашкільняк Л., Крикун М. Історія Польщі: Від найдавніших часів до наших днів. Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2002. 752 с.
144. Зінкевич О. Музикознавство та державна ідеологія: досвід, втрати, проблеми. *Українське музикознавство: Науково-методичний збірник*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 64–73.
145. Іонов В. Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 18 с.

146. Йоас Г. Культурні цінності Європи / За ред. Ганса Йоаса, Клауса Вігандта; пер. з нім. К. Дмитренко, В. Швед. Київ: Дух і Літера, 2014. С. 7–36.
147. Калущка Н., Пархоменко Л. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. К.: Фенікс, 2012. 416 с.
148. Канадські музичні критики про виступи візантійського хору з Утрехту. *Українська думка*. Лондон, 20 квітня 1981. № 6 (1762). С. 7.
149. Каппелер А. У тіні Росії. *Український тиждень*. 26.10–1.11.2012. № 43 (260). С. 22–24.
150. Карась Г. Богослужбове хорове виконавство української діаспори. *Laudatio. Ювілейна збірка на пошану професора Юрія Ясіновського*. Львів, 2014. С. 86–103.
151. Карась Г. Духовні освітні заклади у житті і творчій діяльності Мирослава Антоновича. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Ч. 3 (9). С. 34–40.
152. Карась Г. Культурологічні аспекти музикознавчої та музично-публіцистичної діяльності Романа Савицького-молодшого. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. К.: Міленіум, 2009. Вип. XXIII. С. 246–253.
153. Карась Г. Музикознавча діяльність Мирона Федоріва на полі реформування церковного співу в контексті Декретів Ватиканського Собору. *Вісник Прикарпатського університету*. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2012–2013. Мистецтвознавство. Вип. 26–27. С. 58–62. URL <https://art.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/9/2018/02/Вісник-Мистецтвознавство-2012-2013-Вип.-26-27.pdf> (дата звернення 7.10.2018).
154. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
155. Карась Г. Патріарх Йосип Сліпий в контексті музичної культури української діаспори. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2014. Вип. XXXII. С. 98–104.
156. Карась Г. Публіцистика та музикознавча спадщина Осипа Залеського: жанри, напрями, здобутки. *Записки НТШ*. Львів, 2014. Том CCLXVII: Праці Музикознавчої комісії. С. 178–201.
157. Карась Г. Соціокультурний аспект музично-драматичного мистецтва української діаспори на теренах Європи після Другої світової війни. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. К.: Міленіум, 2009. Вип. 15. С. 82–88.
158. Карась Г. Феномен Мирослава Антоновича та його «Візантійський хор»: штрихи до портрета диригента. *Musica Humana: Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Львів, 2010. Ч. 3. С. 11–22.

159. Карась Г. Церковний спів в інтерпретації «Візантійського хору». *Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства*: зб. мат. Міжнар. наук.-практ. конф. (Кременець, 10 трав. 2008 р.). Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 28–38.
160. Керницький І. Годинник на Вежі Показує Правильно... *Mittenevald: 1946–1951*. Воррен (Мічіган), 2001. С. 220–223.
161. Кияновська Л. «Празька школа» львівських композиторів та її роль в музичному житті краю. *«Празька школа» львівських композиторів / Упор. Люба Кияновська*. Львів: Видавець Тетюк Т., 2014. С. 10–24.
162. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX століття. Чернівці: Книги–XXI, 2007. 424 с.
163. Кияновська Л. Етос музикознавчого дослідження в сучасній гуманістичній науці. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. 14. С. 24–25.
164. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів, 2008. 588 с.
165. Кияновська Л. Психосоціальні характеристики музикознавчого тексту. *Київське музикознавство*. Київ, 2007. Вип. 21. С. 8–10.
166. Кияновська Л. Син століття: Микола Колесса в українській культурі XX віку. Львів, 2003. 292 с.
167. Кияновська Л. Основні етапи музичних зв'язків Західної України й Австрії: спроба історичної систематизації. *Подорож до Європи. Галичина, Буковина і Відень на центральноєвропейській культурній шахівниці*. Львів: ВНТЛ-Класика, 2005. С. 116–132.
168. Климовський Я. Українські театри в Західній Німеччині (роки 1945–50). *Альманах Українського Народного Союзу*. 1985. С. 51–67. URL: <http://www.scribd.com/doc/16185660/-1985> (дата звернення 16.04.2015).
169. Климчак М. З архіву Українського Національного Музею: Мистецтво і доба Ді-Пі. *Час і події*. 8 вересня 2011. URL: <http://www.chasipodii.net/article/8793/issue/361> (дата звернення 16.04.2015).
170. Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. 204 с.
171. Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові. *Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи / Ред.-упор. В. Сивохіп, Р. Стельмащук*. Львів, 1997. 144 с.
172. Книш З. На порозі невідомого. Спогади. URL: [http://shron1.chtyvo.org.ua/Knysh/Na\\_porozi\\_nevidomoho\\_spoahady\\_z\\_1945\\_roku.pdf](http://shron1.chtyvo.org.ua/Knysh/Na_porozi_nevidomoho_spoahady_z_1945_roku.pdf) (дата звернення 20.03.2019).
173. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2011. 284 с.
174. Козаренко О. Ярема Якуб'як як приклад когнітивного музикознавця. *Вісник Львівського університету*. Львів, 2013. Серія мист-во. Вип. 12. С. 28–31.



175. Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім І. Франка, 2009. 558 с.
176. Колесник І. Культурно-інтелектуальна історія як дзеркало «нової наукової революції». *Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки*. Київ: НАН України, 2005. Вип. 1. С. 36–45.
177. Колесса М. Сто років молодості. Спогади. Львів: Аверс, 2014. 288 с.
178. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії: монографія. Київ: Автограф, 2008. 528 с.
179. Копиця М. Знакова подія в історії української музичної культури. *Українське музикознавство*. Київ, 2010. Вип. 36. С. 84–94.
180. Корній Л. Андрій Ольховський. Повернення із забуття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 113: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. С. 14–23.
181. Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти): монографія. Київ, 2018. 654 с.
182. Котинська К. Львів: перечитування міста. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. 240 с.
183. Котко Д. Три листи до Ю. Кліша. *Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи*. Дрогобич: «Відродження», 2000. С. 265–267.
184. Коханик І., Сумарокова В. Світло особистості Ігоря Болеславовича Пяковського – ученого, музиканта, педагога. *Українське музикознавство. Пам'яті І. Б. Пяковського*. Київ, 2012. Вип. 38. С. 7–18.
185. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне». Роздуми про епістолярну творчість. Київ, 2001. 300 с.
186. Коцюбинська М. Історія, оркестрована на людські голоси. Київ, 2008. 70 с.
187. Коцюбинська М. Листи і люди: роздуми про епістолярну творчість. Київ: Дух і Літера, 2009. 584 с.
188. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Репринт. Вид. Київ: Музична Україна, 1993. 48 с.
189. Кривда Н. Українська діаспора: досвід культуротворення: монографія. Київ: ВЦ «Академія», 2008. 280 с.
190. Кривда Н. До питання про асиміляційні процеси в межах української діаспори. *Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка*. Київ, 2006. Філософія. Політологія. Вип. 81–83. С. 31–35.
191. Кримський С. Культура розкриває внутрішню безмежність людини. *Ранкові роздуми*. Збірник статей. Київ: Майстерня Білецьких, 2009. С. 12–25.
192. Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.

193. Крушельницька Л. Рубали ліс... (Спогади галичанки). Львів: Астролябія, 2008. 352 с.
194. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
195. Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-х років ХХ ст.: монографія. Київ: Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1998. 305 с.
196. Купранець О. Духовне вогнище на Скитальщині. Українська католицька духовна семінарія Гіршберг – Кулемборг. Рим – Торонто, 1975. 206 с.
197. Кушпета О. Пісня промощує шлях політиці. *Шлях перемоги*. 18 березня 1956. С. 3, 4.
198. Кушпета О. Хор Мирослава Антоновича відзначає сорокаріччя. *Шлях перемоги*. 17 лютого 1991. С. 5.
199. Лаба В. Українська Греко-католицька Духовна Семінарія на чужині. *Світильник істини. Джерела до історії Української католицької богословської академії у Львові, 1928/29–1944*. Торонто – Чикаго, 1976. Ч. 2. Праці Греко-католицької богословської академії. Т. XLIV. С. 478–482.
200. Лазаревич Є. *Візантійський хор* М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ століття. Дис. ... канд. мист-ва: спец. 17.00.03 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2018. 226 с.
201. Ласовський В. Листи з Парижу про мистецтво. *Арка*. Лютий 1948. Ч. 2. С. 51–53.
202. Ленцик В. Пам'яті Івана Задорожного. *Свобода*. 2 березня 1972.
203. Ливанова Т. Проблема Ренессанса в сучасному західному музикознавстві. *Из истории музыки и музыковедения за рубежом*. Москва, 1981. С. 181–231.
204. Листи А. Хибінського до М. Антоновича / До друку підготував Ю. Ясіновський. *Musica humana. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Львів, 2003. Вип. 8. Ч. 1. С. 67–110.
205. Листи М. Антоновича до А. Хибінського / До друку підготувала У. Граб. *Musica humana. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Львів, 2010. Вип. 23. Ч. 3. С. 23–60.
206. Листування Мирослава Антоновича та Олекси Горбача. *Записки НТШ*. Львів, 2014. Т. ССLXVII: Праці Музикознавчої комісії. С. 327–342.
207. Лисько З. Вплив української музичної культури на російську. *Український самостійник*. 1952. Ч. 2–3 (103–104).
208. Лисько З. Джезова недуга. *Арка*. Лютий 1948. Ч. 2 (8). С. 49–50.
209. Лисько З. Лист до Р. Савицького від 11 жовтня 1957 року, Мюнхен. *Р. Савицький-мол. Творчість Зіновія Лиська. Нотографія – Дискографія – Бібліографія*. Кренфорд (Нью-Джерсі): В-во «Ключі», 1995. С. 63.

210. Лисько З. Московське видання українських пісень. *Український самостійник*. Великдень 1955. № 15–16 (273–274). 12 с.
211. Лисько З. Нова історія української музики. *Українська літературна газета*. Лютий 1959. Ч. 2 (44). С. 10.
212. Лободовський Ю. Сцили й Харибди української поезії. *Простір свободи: Україна на шпальтах паризької «Культури»*. Київ: Критика, 2005. С. 331–376.
213. Лободовський Ю. Українська еміграційна література. *Простір свободи: Україна на шпальтах паризької «Культури»*. Київ: Критика, 2005. С. 309–329.
214. Лупій Т. Інтеграція західноєвропейських художніх течій в образотворчому мистецтві Львова першої третини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мист.: 17. 00. 05 / Львівська академія мистецтв. Львів, 2002. 18 с.
215. Любович Н. Мемуари (спогади) як джерело біографічних досліджень. URL: [prnbuimviv\\_2009\\_24\\_24%20\(3\).pdf](#) (дата звернення 5.05.2018).
216. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові. У двох томах. Львів: Сполом, 2003. Т. 2: Від Консерваторії до Академії (1939–2003). 200 с.
217. Мазепа Т., Мазепа Л. Польсько-українські взаємини в музичній культурі. *Пам'яті Яреми Якубця: збірка статей та матеріалів / Упор. М. Кушнір*. Львів, 2007. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка*. Вип 17. С. 104–120.
218. Максименко С. Театральне життя Львова 1941–1944 рр. URL: [file:///C:/Users/Ulyana/Downloads/Nvkkarogo\\_2013\\_13\\_6.pdf](#) (дата звернення 10.03.2019).
219. Максимюк Г., Граб У. Диригент Іван Задорожний. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2016. Ч. 2 (20). С. 69–74.
220. Маланюк І. Голос серця. Автобіографія співачки. Львів: Видавництво «Collegium musicum» Львівського товариства Ріхарда Вагнера, 2001. 306 с.
221. Маруняк В. Українська еміграція в Німеччині і Австрії по Другій світовій війні. Мюнхен: Академічне видавництво д-ра Петра Белея, 1985. Т. I. 429 с.
222. Мафтин Н. Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: парадигма реконквісти: монографія. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, 2008. 356 с.
223. Маценко М. Нова книжка. *Новий шлях*. 12 липня 1975. Ч. 28. С. 8–9.
224. Маценко П. В тіні перебільшувачів. *Новий шлях*. 9 жовтня 1953. Ч. 78. С. 3; 12 жовтня 1953. Ч. 79. С. 3.
225. Маценко П. Дмитро Степанович Бортнянський і Максим Созонтович Березовський. Вінніпег: Культура й освіта, 1951. 29 с.

226. Маценко П. До проблеми упорядкування церковного співу. *П. Маценко. Давня українська музика і сучасність*. Вінніпег: Культура й освіта, 1952. С. 3–17.
227. Маценко П. Конспект історії української церковної музики. Вінніпег, 1973. 103 с.
228. Маценко П. Моя праця в Українськiм Народнiм Домi. *Маценко Павло. Музиколог, композитор і громадський діяч*. Збірник на пошану 90-ліття народин. Торонто: Видання Українського національного Об'єднання Канади, 1992. 242 с.
229. Маценко П. Нариси до історії церковної музики. Роблін – Вінніпег, 1968. 152 с.
230. Маценко П. «Чи варто було... публікувати? (Думки з нагоди "Відгуків минулого")». *Новий шлях*. Вінніпег, 1955. Ч. 9. С. 6.
231. Маценко Павло. Музиколог, композитор і громадський діяч. Збірник на пошану 90-ліття народин. Торонто: Видання Українського національного Об'єднання Канади, 1992. 242 с.
232. Мацюк Любо. «В полоні пісні». Спогади. URL: [http://chtyvo.org.ua/authors/Matsiuk\\_Liubo/V\\_poloni\\_pisni\\_Spomynu/](http://chtyvo.org.ua/authors/Matsiuk_Liubo/V_poloni_pisni_Spomynu/) (дата звернення 15.06.2017).
233. Менжулін В. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні: монографія. К.: НАУКМА, Аграр Медіа Груп, 2010. 455 с.
234. Мирослав Скала-Старицький. Перший тенор Королівської Опери «Ля Моне» в Брюсселі. Автобіографічні нариси / Зредагував, упорядкував і доповнив на основі джерельних матеріалів Ігор Соневицький. Львів, 2000. 95 с.
235. Мірошниченко С. Про національну ментальність української поліфонії. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 17. Українська тема у світовій культурі. С. 251–252.
236. Мурзина Е. Прошлое и настоящее украинского традиционного многоголосия. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2009. Вип. 80. Наука про музику сьогодні: проблеми і перспективи: 36. наукових статей. С. 361–376.
237. Наєнко М. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції. Київ: Академія, 1997. 320 с. URL: <http://westudents.com.ua/glavy/34422-naukove-literaturoznavstvo-v-daspor-y-kritika-yogo-radyanskimi-psevdochlenimi.html> (дата звернення 10.03.2018).
238. Науменко Т. Музыкаведение: стиль научного произведения: дис. ...д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Всероссийская академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2005. URL: <http://www.dissercat.com/content/muzykovedenie-stil-nauchnogo-proizvedeniya> (дата звернення: 20.09.2016).

239. Невідомі спогади Мирослава Антоновича [про Львівський університет] / Підгот. до друку, коментарі, вступ. стаття Ю. Ясіновський. *Проблеми слов'янознавства*. Львів, 2002. Вип. 52. С. 181–188.
240. Незабутня зустріч. *Українське слово*. 27 листопада 1955. С. 6.
241. Немкович О. Видатний український історик-музикознавець (М. О. Грінченко). *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2009. Вип. 3. С. 141–155.
242. Немкович О. Микола Гордійчук і сучасне українське історичне музикознавство. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2010. № 1 (29). С. 94–99.
243. Немкович О. Музикознавча спадщина української діаспори 30–50 років ХХ ст. (до проблеми єдності національної музикознавчої науки). *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: Українська та світова музична культура: Сучасний погляд*: зб. ст. Київ, 2005. Вип. 43. С. 65–80.
244. Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін: монографія. Київ, 2006. 534 с.
245. Німилович О. Співочо-диригентська діяльність Романа Прокоповича-Орленка (до 130-річчя від дня народження митця). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2014. Серія: Мистецтвознавство. № 1. С. 21–27.
246. Німилович О., Філоненко Л. Мистецькі взаємини Мирослава Антоновича і Йосипа Гошуляка. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Ч. 3 (9). С. 19–33.
247. Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940–1970 років: поліваріантність художнього досвіду. Львів: Вид-во «Кальварія», 2015. 280 с.
248. Новосад Р. Успіхи співака М. Антоновича. *Краківські вісті*. 12 липня 1942.
249. Обух Л. Музично-освітня діяльність в українських духовних закладах зарубіжжя. *Україна і Ватикан. Серія збірників наукових праць*. Івано-Франківськ: ПП Маргітич О. І., 2014. Вип. VI: Проблеми екуменізму в сучасній Україні в контексті «Декрету про екуменізм (21.11.1964 р.)» Другого Ватиканського собору. С. 281–286.
250. Обух Л. Українська музична освіта на теренах міжвоєнної Чехословаччини. URL: [http://www.nbu.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/Vpu/Myst/2008\\_14/statti/Obuch.pdf](http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vpu/Myst/2008_14/statti/Obuch.pdf) (дата звернення 29.06.2017).
251. Олег Нижанківський – син України і світу. *Свобода*. 21 березня 2003. № 12. С. 19. URL: <http://www.svoboda-news.com/arxiv/pdf/2003/Svoboda-2003-12.pdf> (дата звернення 18.16.2014).
252. Олен(ський) Є. Альфредо Казелла. *Літературний зошит*. Об'єднання Українських письменників МУР, квітень–травень 1947. Ч. 4–5. С. 7.

253. Оленський Є. Балет чи «сценічні симфонії»? *Арка*. Березень–квітень 1948. Ч. 3–4. С. 72–73.
254. Оленський Є. Дещо про «різдвяне» в музиці. *Арка*. Січень 1948. Ч. I (7). С. 15–16.
255. Оленський Є. Католицизм і французька музика. *Арка*. Травень 1948. Ч. 5 (11). С. 12–13.
256. Оленський Є. Обрії нового Ренесансу: питання сучасної музики. *Арка*. Серпень–вересень 1947. Ч. 2–3. С. 18–20. Передрук в: *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Київ 2013. Вип. 101. С. 405–411.
257. Ольховський А. До питань творчої проблематики української музики. *Науковий збірник УВУ*. Мюнхен, 1948. С. 101–106.
258. Ольховський А. Нарис історії української музики / Підготов. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній. Київ: Муз. Україна, 2003. 512 с.
259. Осташ І. Бонді або повернення Богдана Веселовського. Київ: Дуліби, 2013. 328 с.
260. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху. Київ: Ніка-Центр, 2009. 320 с.
261. Соневицька О. Вітаємо д-ра Мирослава Антоновича. *Свобода*. 21 жовтня 1975. Ч. 197. С. 3.
262. Соневицька О. Мої зустрічі з мистцем. *Америка*. 6 листопада 1999. С. 18.
263. Сорока М. Модерність, еміграція and all that jazz. *Критика*. Жовтень 2010. URL: <http://krytyka.com/ua/articles/modernist-emigratsiya-and-all-jazz> (дата звернення 20.04.2015).
264. Терен-Юськів Т. «Листопадове свято і «Візантійський хор» у Нью Йорку. *Свобода*. 13 грудня 1980. С. 2, 8.
265. Терен-Юськів Т. Національно-державна мотивація творчости С. Людкевича. Лондон, 1984. 80 с.
266. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
267. Павличко С. МУР як епоха і як дискурс. *Проза про життя інших. Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі*. Київ: Факт, 2003. С. 189–208.
268. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич – Лісовська – Лукіянович. Львів: Бак, 2004. 160 с.
269. П. Б. Торжественна інавгурація в Українській Католицькій Духовній семінарії в Голландії. *Свобода*. 6 серпня 1948. Ч. 181. С. 3.
270. Пагіря О. Гра в піжмурки. *Український тиждень*. 27.05–2.06.2011. № 21 (186). С. 46–48.
271. Пам'яті Яреми Якубяка: Збірка статей та матеріалів. Львів, 2007. 224 с.

272. Паріс О. Музикознавча спадщина Євгена Цегельського. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2016. Ч. 2 (20). С. 23–30.
273. Пархоменко Л. Феномен Олександра Кошиця. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 57. Олександр Кошиць і час. Збірка статей. С. 8–18.
274. Пахльовська О. Батьківщина чи територія? URL: <http://kisilmv.if.ua/miscel/Pahlovska-09-02-10.htm> (дата звернення 15.09.2015).
275. Пахльовська О. Гей, Республіка Банана! *Ave, Europa!* Статті, доповіді, публіцистика (1989–2008). Київ: Пульсари, 2008. С. 113–135.
276. Пахльовська О. Проблема спадщини в українській культурі та форми її імперської експропріації. *Ave, Europa!* Статті, доповіді, публіцистика (1989–2008). Київ: Пульсари, 2008. С. 61–82.
277. Пахльовська О. Система табу як ідеологічна кодифікація псевдоісторії України. *Ave, Europa!* Статті, доповіді, публіцистика (1989–2008). Київ: Пульсари, 2008. С. 83–100.
278. Пез М. Львівські уривки – джерело творів Дюфаї, Жоскіна, Петра де Домарто і Петра з Грудзьондза XV століття / Переклад і підготовка до друку Г. Бернацької, Ю. Ясіновського. *Musica humana. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Львів, 2003. Ч. 1. С. 118–160.
279. Пекарський М. Діяльність Осипа Хомінського в музикознавчих польсько-українських контактах (до 1939 року). *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2014. Ч. 1 (11). С. 100–109.
280. Пилипович В. Дві невідомі платівки студентського хору Української духовної семінарії в Кулемборзі під диригуванням Мирослава Антоновича. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2017. Ч. 2 (24). С. 22–24.
281. Подвижниця української культури. Книга на пошану Марії Білинської. Львів: ЗУКЦ, 2012. 176 с.
282. Полтава Л. Голландський хор – звеличник України. *Свобода*. 24 січня 1975.
283. Попова Т. Историография в человеческом измерении. *Историографічні дослідження в Україні*. 2012. Вип. 22. С. 265–292. URL: [http://history.org.ua/JournALL/graf/graf\\_2012\\_22/16.pdf](http://history.org.ua/JournALL/graf/graf_2012_22/16.pdf) (дата звернення 22.12.2017).
284. Портнов А. Історії істориків. Обличчя й образи української історіографії XX століття. Київ: Критика, 2011. 236 с.
285. Портнов А. Terra hostica. Образ Росії в українських шкільних підручниках з історії. *Історії для домашнього вжитку: Есеї про польсько-російсько-український трикутник пам'яті*. Київ: Критика, 2013. С. 55–82.
286. Портнов А. Наука у вигнанні: наукова і освітня діяльність української еміграції в міжвоєнній Польщі (1919–1939). Харків: ХІФТ, 2008. 256 с.



287. Портнов А. Про українську советську історіографію та її інституційну тяглість. *Історії для домашнього вжитку: Есеї про польсько-російсько-український трикутник пам'яті*. Київ: Критика, 2013. С. 237–245.
288. Попович М. Наука як частина культури. *Вісник НАН України*. 2007. № 6. С. 49–54. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnanu\\_2007\\_6\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vnanu_2007_6_17) (дата звернення 1.02.2016).
289. Прицак О. Чому катедри українознавства в Гарварді? Вибір статей на теми нашої культурної політики (1967–1973). Кембридж (Масс.) – Нью-Йорк (Н.-Й.): Фонд Катедр Українознавства (ФКУ), 1973. 188 с.
290. Проза Мистецького Українського Руху: тексти та інтерпретації. Київ: Книга, 2013. 576 с.
291. Протоколи і декрети церковних соборів про богослужбовий спів. *Καλοφωνία*: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2002. Ч. 1. С. 207–224.
292. Прохасько Ю. Genius чи Genius loci? *Критика*. Березень–Квітень 2013. Рік XVII. Число 3–4 (185–186). С. 13–16.
293. Прохасько Ю. Mission Impossible. *Leopolis multiplex*. К.: Грані-Т, 2008. С. 36–45.
294. Рамірес Хосе Луїс. Поновлення Риторики як основи громадянства і освіти. Львів: Центр Гуманітарних досліджень; Київ: Смолоскип, 2008. Серія: Університетські діалоги. № 7. 96 с.
295. Расевич В. *Leopolis multiplex. Leopolis multiplex*. Київ.: Грані-Т, 2008. С. 46–54.
296. Репина Л. П. Персональная история и интеллектуальная биография. *Диалог со временем*. 2002. Вып. 8. С. 5–11.
297. Ржевська М. Категорія національного та процеси самоствердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ століття). *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 80–90.
298. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття. Львів: Каменярь, 1996. 286 с.
299. Розмови про Україну. Ярослав Грицак – Іза Хруслінська / Пер. з польської Богдани Матіяш. Київ: Дух і Літера, 2018. 360 с.
300. Романюк А. Хроніка одного життя: Спомини і роздуми. Львів, 2006. 495 с.
301. Рощенко О. Методологічні засади продукування наукової школи І. А. Котляревського. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2017. Ч. 2 (24). С. 75–82.
302. Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд. Мюнхен: Видавництво «Дніпрова хвиля», 1963. 406 с.
303. Рудницький Я. Гіршбергський академічний епізод. *О. Ф. Купранець. Духовне вогнище на Скитальщині*. Українська католицька духовна семінарія Гіршберг–Кулемборг. Рим – Торонто, 1975. С. 175–177.

304. Рудницький А. Про музику і музик. *Бібліотека українознавства*. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1980. Ч. 39. 335 с.
305. Савицький Р. Не сентименти, а справжні вартості (Про музичну критику, її завдання і впливи). *Українська трибуна*. Мюнхен, 28 вересня 1947. С. 4.
306. Савицький Р. У поклоні Дмитрові Бортнянському. *Сучасність*. 1976. Ч. II (191). С. 117.
307. Савицький-мол. Р. Микола Лисенко в наукових і науково-дослідних публікаціях Заходу. *Записки НТШ*. Львів, 1993. Т. ССXXVI: Праці Музикознавчої комісії. С. 322–333.
308. Савицький-мол. Р. Творчість Зіновія Лиська. Нотографія – Дискографія – Бібліографія. Кренфорд (Нью-Джерсі): В-во «Ключі», 1995. 83 с.
309. Савицький-син Р. Зіновій Лисько і його музикознавча діяльність. *Записки НТШ*. Львів, 1993. Т. ССXXVI: Праці Музикознавчої комісії. С. 471–477.
310. Савчук Є. Повернення Олександра Кошиця. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 57: Олександр Кошиць і час. Збірка статей. Київ, 2007. С. 3–7.
311. Савчук І. Микола Ділецький «Граматика музикальна». Петербурзький список 1723 року: від часу відкриття до опублікування. *Українське музикознавство. Науково-методичний збірник*. Київ, 2016. Вип. 42. С. 6–34.
312. Саламон С. Хор Богословської Академії у Львові 1931–1935 років. *Світильник істини. Джерела до історії Української католицької богословської академії у Львові, 1928/29–1944*. Торонто – Чикаго 1976. Ч. II. С. 427–429.
313. Самойленко О. Наукові обрії сучасного українського музикознавства. *Мистецтвознавство України: зб. наук. праць*. Київ: Музична Україна, 2010. Вип. 11. С. 38–45.
314. Самойленко О. Сучасна музична мова або мова сучасної музики: дві теоретичні парадигми одного художнього явища. *Laudatio. Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського*. Львів: Видавець Тарас Тетюк, 2014. С. 155–164.
315. Самчук У. Планета Ді-Пі. Вінніпег: Накладом Товариства «Волинь», 1979. 354 с.
316. Сивохіп В. Діяльність Зіновія Лиська в контексті професіоналізації української музичної культури Галичини: дис ...канд. наук: спец. 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Львів, 2010. 156 с.
317. Сидоренко Н. «Європейська журналістика» Юрія Шевельова. URL: <http://vuzlib.com/content/view/1586/43/> (дата звернення 7.04.2015).
318. Сиротинська Н. Мирослав Антонович як історик церковного співу. *Musica Humana: Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Львів, 2010. Ч. 3. С. 61–72.

319. Сліпий Й. Спомини / За ред. о. Івана Дацька та Марії Горячої. Вид. 2-ге. Львів – Рим: Видавництво УКУ, 2014. 608 с.
320. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина. Нью-Йорк, 1966. 177 с.
321. Сотні публіки ентузіастично вітали виступ д-ра Мирослава Антоновича на Союзівці. *Свобода*. 19 вересня 1961. № 177. С. 1.
322. Стефанія Павлишин у своїх працях і висловах сучасників / Упоряд. М. Кривенко, Н. Письменна; ред. Р. Мисько-Пасічник. Львів: Растр-7, 2015. 316 с.
323. Супрун-Яремко Н. Партесні концерти українських невідомих авторів XVII століття: аналіз фактури пятиголосних партитур. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: Вид-во ІМФЕ, 2010. Число 1 (29). С. 7–14.
324. *Syntagmation*: збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора Стефанії Павлишин. Львів, Сполом 2000. 172 с.
325. Тарнавський З. Говорить Львів (спогад про Львівський Радіокомітет). *З. Тарнавський. Дорога на Високий Замок: оповідання, новели, есеї*. Львів: ЛА «Піраміда», 2018. 152 с.
326. Тарнавський О. Літературний Львів 1939–1944: Спомини. Львів: ЛА «Піраміда», 2013. 136 с.
327. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління: (історико-літературний та поетикальний аспекти). Київ: Смолоскип, 2010. 632 с.
328. Татаркевич В. Історія шести понять / Переклад з польської В. Корнієнка. Київ: Юніверс, 2001. 368 с.
329. Тафт Ф. Візантійський обряд: Коротка історія / Перекл. Р. Скакун. Львів: Видавництво УКУ, 2011. 136 с.
330. Театр «Розвага в Новому Ульмі». *Свобода*. 1 жовтня 1947. С. 4.
331. Титаренко Т. Життєвий світ особистості у межах і за межами буденності. Київ: Либідь, 2003. 376 с.
332. Українська музика Антона Рудницького. Історико-критичний огляд чи пасквіль? Видання Комітету Оборонців Української Культури в Чикаго, 1964. 60 с.
333. Українська музикознавча думка на початках воєнної еміграції: Лисько, Витвицький, Рудницький / Підготував до друку, вступні есеї, коментарі, примітки В. Пилипович. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2014. Ч. 4 (14). С. 87–103.
334. У Десятиріччя Смерті Славної Памяті Євгена Коновальця. *Новий шлях*. 9 червня 1948. Ч. 46.
335. У роках творчої праці (про діяльність Утрехтського «Візантійського хору»). *Українські вісті*. 6 жовтня 1957. С. 2.
336. Ферендович М. Проблеми репертуару українських співочих товариств Львова періоду 1900–1939 років. URL: <http://philology.lnu.edu.ua/>

- wp-content/uploads/2016/12/Rodyna\_Kolessiv\_Ferendovych\_M\_Problema\_repertuaru\_2013.pdf (дата звернення 8.05.2018).
337. Ханик Л. Історія хорового товариства *Боян*. Львів, 1999. 123 с.
338. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Москва: Айрис-пресс, 2004. 544 с.
339. Хибінський А. Спогади про Остапа і Нестора Нижанківських. Ю. Булка. *Нестор Нижанківський – Життя і творчість*. Львів – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1997.
340. Цалай-Якименко О. Київська школа музики. Київ – Львів – Полтава: НТШ у Львові, 2002. 488 с.
341. Цалай-Якименко О. Про себе, мою родину та вчителів. *Καλοφωνία*: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Вид-во Львівської Богословської Академії, 2002. Ч. 1. С. ххі-ххіх.
342. Цегельський А. Музичне життя в Духовній семінарії у Львові. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2014. Ч. 3 (13). С. 110–112.
343. Цепенда К. Великий успіх Візантійського хору. *Українська думка*. 15 січня 1981. С. 7.
344. Цимбал Т. Феномен еміграції: досвід філософської рефлексії. Київ, Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. 396 с.
345. Чекан Ю. Після прочитання книги про 1948... (Рецензія на монографію: Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2010. 456 с.) *Мистецтвознавчі записки*: Зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2012. Вип. 21. С. 280–285.
346. Червінський І. «Візантійський хор» Мирослава Антоновича та його дискографія. *Καλοφωνία*: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: Вид-во ЛБА, 2002. Ч. 1. С. 161–174.
347. Чермінська М. Автобіографічний трикутник. Свідчення, сповідь і виклик. *Теорія літератури в Польщі*. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 397–428.
348. Чернова К. Українська діаспора як соціокультурна система: монографія. Київ: ДАККіМ, 2007. 347 с.
349. Чижко В. Біографічна традиція та наукова біографія в історії і сучасності України. Київ: БМТ, 1996. 238 с.
350. Чужинці співають українські пісні. *Гомін України*. 29 листопада 1954.
351. Шеллинг Ф. Філософія искусства. Москва: Мысль, 1966. 496 с.
352. Шерех Ю. Непророслі зернята. Його ж. *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Харків: Фоліо, 2012. Т. I. С. 35–42.
353. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Його ж. *Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеології*. Балтимор – Торонто: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. С. 205–234.

354. Шерех Ю. Я – мене – мені ... (і довкруги). Спогади. Харків: Фоліо, 2012. Ч. 2. В Європі. 316 с.
355. Шерех Юрій (1941–1956) (Матеріяли до біографії). Його ж. *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Харків: Фоліо, 2012. Т. I. С. 5–27.
356. Шевельов Ю. «Ми» і «ми» (до україномовних читачів моїх). *Москва, Маросейка. Ми і ми.* / За загальною редакцією Лариси Івашиної. Київ, 2012. Серія «Броневійна публіцистика». Видання перше. Бібліотека газети «День»: «Україна Incognita». С. 15–29.
357. Шерех Юрій. Хвильовий без політики. Його ж. *Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології*. Харків: Фоліо, 2012. Т. I. С. 43–54
358. Шипайло Р. Гостина хору студентів Богословської академії у Львові. *Світильник істини. Джерела до історії Української католицької богословської академії у Львові, 1928/29–1944*. Торонто – Чикаго, 1976. Ч. II. С. 410.
359. Шокало-Бенч О. До питання про ментальну природу українського хорового співу. *Музикознавчі студії: Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів: Сполом, 2007. Вип. 16. С. 149–153.
360. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів: ПП «Бінар-2000», 2005. Т. I (1879–1939). 636 с.
361. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Жовква: Місіонер, 2009. Т. II (1939–1979). 360 с.
362. Шуль А. Творчість Дмитра Бортнянського: критичний огляд. *Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя від дня народження / Українська Вільна Академія наук у США. Музикологічна секція*. Нью-Йорк, 1980. С. 77–88.
363. Шуміліна О. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій): монографія. Донецьк, 2012. 299 с.
364. Ювілейні концерти Візантійського хору. *Українська думка*. 14 травня 1987.
365. Я. Р. Українець докторизується на голландському університеті, а голляндець – на українському. *Християнський голос*. Мюнхен, 5 серпня 1951. Ч. 31 (134). С. 4.
366. Яковенко Н. Вступ до історії. Київ: Критика, 2007. 374 с.
367. Яковенко Н. До питання про методологію вивчення історії України. *Генеза: Філософія. Історія. Політологія*. 1996. № 1 (4). С. 118–123.
368. Янковський С. Славний рід Антоновичів: вклад у скарбницю історії і культури України. *Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2017. Ч. 2 (24). С. 100–109.
369. Яремчук В. Образи історії української історіографії в історичній науці України середини 1950-их – початку 1970-их років. *Історіографічні*

- дослідження в Україні. Київ: Інститут історії України НАН України, 2008. Вип. 18. С. 59–98.
370. Ясіновський Юрій. Бібліографічний покажчик. Львів: Видавництво УКУ, 2004;
371. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу: монографія / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів, 2011. Історія української музики: Дослідження. Вип. 18. 468 с.
372. Ясіновський Ю. До бібліографії музикознавчої спадщини Мирослава Антоновича. *Записки НТШ*. Львів: НТШ, 1993. Т. ССXXXVI: Праці Музикознавчої комісії. С. 495–498.
373. Ясіновський Ю. Невідомі спогади Мирослава Антоновича [про Львівський університет]. *Проблеми слов'янознавства*. Львів, 2002. Вип. 52. С. 181–188.
374. Ясіновський Ю. Мирославу Антоновичу – 85! *Вісник НТШ*. 2002. Ч. 27. С. 20–21.
375. Ясь О. Українська зарубіжна історіографія 1945–1991 рр. у світлі рефлексів її репрезентантів. *Ейдос. Альманах теорії та історії*. Київ: НАН України, 2005. Вип. 1. С. 333–357.
376. Яців Р. Образотворче мистецтво Львова між двома Світовими війнами: короткий нарис. URL: [http://artes-almanac.in.ua/history/articles/history\\_02.html](http://artes-almanac.in.ua/history/articles/history_02.html) (дата звернення 29.06.2017).
377. Яценко Л. Українське народне багатоголосся. Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1962. 234 с.
378. A musical life in two worlds: the autobiography of Hugo Leichtentritt / Edited by Mark DeVoto. Boston, Massachusetts: Harvard Musical Association, 2014.
379. Adler Guido. Wollen und Wirken: Aus dem Leben eines Musikhistorikers von Barbara Boisits. Böhlauwien, 2015.
380. Arntz M. Hugo Riemann (1849–1919): Leben, Werk und Wirkung. Köln: Concerto, 1999.
381. Artiaga Maria José. Joaquim de Vasconcelos, a Man of his Times Faced with a Peripheral Musicology. URL: <https://christopherwiley.files.wordpress.com/2015/04/musical-biography-conference-booklet-april-2015.pdf> (дата звернення 11.05.2018).
382. Baszkiewicz J. Autorytet naukowy a krytyka naukowa. *Autorytet w nauce / Praca zbiorowa pod red. Pawła Rybickiego i Janusza Goćkowskiego / Zakład Narodowy im. Ossolińskich*. Wrocław, 1980. С. 65–74.
383. Bijvoet. E. Antonowycz Myroslaw. *Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 1980. Vol. 1. P. 495.
384. Biography Musical: Towards New Paradigms / Edited by Jolanta T. Pekacz (Dalhousie University, Canada). Abingdon, Oxon: Routledge, 2006. 248 p.

385. Blume F. Josquin des Prez: the man and the music. *Josquin des Prez* / Edited by Edward E. Lowinsky. London: Oxford University Press, 1976.
386. Bukofzer M. The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning. New York: The Liberal Arts Press, 1957. 52 p. URL: [http://www.ams-net.org/resources/The\\_Place\\_of\\_Musicology.pdf](http://www.ams-net.org/resources/The_Place_of_Musicology.pdf) (дата звернення 1.02.2016).
387. Całek A. Biografia naukowa: od koncepcji do narracji: interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013. 342 c.
388. Carel van der Bijl. Utrechts Byzantijns Koor. Dirigent bereikte bijzondere effecten. *Het Nieuwsblad van het Zuiden*. 17 Mei 1954.
389. Chybiński A. Ziemia Czerwieńska w polskiej kulturze muzycznej XVI wieku. *Odbitka z „Ziemi Czerwieńskiej”*. Lwów, 1936. Rocznik II. Zeszyt 1, 2.
390. Clutterham L. Autobiographical Constructions in Josquin's Motet Illibata Dei virgo nutrix: Evidence for a Later Dating. *American Musicological Society*. April, 1997. URL: <http://www.calstatela.edu/sites/default/files/centers/Wagner/documents/Josq.pdf> (дата звернення: 20.11.2017).
391. Collins Randall. The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change. Belknap Press of Harvard University. Cambridge, 1999. 1120 p. URL: [https://books.google.com.ua/books?id=2HS1DOZ35Eg-C&pg=PA379&hl=ru&source=gbs\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=2HS1DOZ35Eg-C&pg=PA379&hl=ru&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false) (дата звернення 3.03.2016).
392. Contemplating Music: Challenges to Musicology by Joseph Kerman. Harvard University Press, 1986. URL: <http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=acls;cc=acls;view=toc;idno=heb06263.0001.001> (дата звернення 3.03.2016).
393. Cornelissen I. Een tijdbom op de Coolsingel. *Vrij Nederland*. 25 juni 1994. P. 40–43.
394. Cummings A. Nino Pirrotta: An Intellectual Biography. Philadelphia, PA: American Philosophical Society, 2013. 391 p.
395. Dadak-Kozicka K. Początek powojennej batalii o muzykę w świetle dokumentów z Walnych Zjazdów Związku Kompozytorów Polskich. *Polski rocznik muzykologiczny*. Na stulecie polskiej muzykologii. Warszawa: PWM, 2011. T. IX. S. 183–215.
396. Dahlhaus Carl. Podstawy historii muzyki. Warszawa: WUW, 2010. 196 s.
397. Elders W. Josquin des Prez and His Musical Legacy: An Introductory Guide. Leuven: Leuven University Press, 2013. 248 p.
398. Elders W. Josquin des Prez en zijn muzikale nalatenschap. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 2011. 256 p.
399. Elders W. Report of the First Josquin Meeting. *Tijdschrift van de vereniging voor nederlandse muziek geschiedenis*. Amsterdam, 1974. Deel XXIV. No. 1. P. 20–82.



400. Extase en devotie in de zang van het Byzantijns Koor. *Trouw*. 1954. 30 dec. P. 1.
401. Flašar M. Twilight of Novelists: The Search for a Multidimensional Model of Contemporary Music Biography. URL: [https://www.researchgate.net/publication/301635747\\_The\\_twilight\\_of\\_novelists\\_The\\_search\\_for\\_a\\_multidimensional\\_model\\_of\\_contemporary\\_musical\\_biography](https://www.researchgate.net/publication/301635747_The_twilight_of_novelists_The_search_for_a_multidimensional_model_of_contemporary_musical_biography) (дата звернення 11.05.2018)
402. Forbes Elliot. A History of Music at Harvard to 1972. Department of Music Harvard University, 1988. 246 p.
403. Funk K. J. Herman Abert: Musiker, Musikwissenschaftler, Musikpädagoge. Stuttgart: M&P, 1994.
404. Goćkowski J. Funkcje autorytetów naukowych w świecie uczonych. *Autorytet w nauce / Praca zbiorowa pod red. Pawła Rybickiego i Janusza Goćkowskiego / Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Wrocław*, 1980. S. 39–63.
405. Gołąb M. Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2008. 188 s.
406. Gosk H. Wprowadzenie. *Narracje migracyjne w literaturze polskiej / Pod red. Hanny Gosk. Kraków 2012. T. 2. S. 8.* URL: [http://images.nexto.pl/upload/sklep/universitas/ebook/narracje\\_migracyjne-gosk\\_hanna-universitas/public/narracje\\_migracyjne-universitas-demo.pdf](http://images.nexto.pl/upload/sklep/universitas/ebook/narracje_migracyjne-gosk_hanna-universitas/public/narracje_migracyjne-universitas-demo.pdf) (дата звернення 16.04.2015).
407. Heinrich A. Germanification, cultural mission, holocaust: theatre in Łódź during World War II. *Theatre History Studies*. University of Alabama Press. 33 (1). P. 83–107 <http://eprints.gla.ac.uk/103734/> (дата звернення 20.07.2018).
408. Henk van Veenendaal. Hollandse Kozakken hebben over hele wereld success. *Groot Utrecht*. 6–7 Jan. 1981.
409. Het Utrechts Byzantijns Koor 1951–1976. Uitgave Utrechts Byzantijns Koor. Opgericht in 1951. Drukkerij Utrechts Nieuwsblad B.V. 48 p.
410. Higgins P. The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius. *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 57. No. 3 (Autumn, 2004), p. 451 URL: [http://www.academia.edu/187240/The\\_Apotheosis\\_of\\_Josquin\\_des\\_Prez\\_and\\_Other\\_Mythologies\\_of\\_Musical\\_Genius](http://www.academia.edu/187240/The_Apotheosis_of_Josquin_des_Prez_and_Other_Mythologies_of_Musical_Genius) (дата звернення 5.03.2018).
411. Hoost Leo. Het Utrechts Byzantijns koor... bestaat uit Nederlanders! *Avro-Bode voor radio en televisie*. 2 april 1961. P. 2–3.
412. Hoyer J. Der Priestermusiker und Kirchenmusikreformer Franz Xaver Haberl (1840–1910) und sein Weg zur Musikwissenschaft. Regensburg, 2005.
413. Hrab U. Myroslav Antonovycz und seine wissenschaftliche Biografie. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2015. Heft 16. S. 87–95.

414. Hrab U. Z historii stosunków polsko-ukraińskich w środowisku muzycznym Uniwersytetu Lwowskiego w pierwszych trzech dekadach XX wieku. *Edukacja muzyczna XI* / Pod red. Marty Popowskiej. Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Częstochowa, 2016. S. 133–144.
415. Huyskens P. Dr. Miroslaus Antonowycz. De Byzantijnse geweldenaar. *Televizier*. Dec. 1970. № 51. P. 10–13.
416. Jasnovs'kyj J. Antonovyč Myroslav. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Bd. 1. Kassel, 1949–1968. S. 799–800.
417. K. v. d. Zwiep. Oekraïners uit Utrecht al zingend door Europa. *Het Vrije Volk*. 18 juni 1964. P. 8.
418. Kalkhoven R. Nederlandse Kozakken. Het Utrechts Byzantijns Koor vertolkt de stem van de Oekraïne. *Katholieke Illustratie*. 27 Dec. 1958. № 52. P. 40–42.
419. Kerstconcert Kozakkenkoor in R. K. Barbarakerk. Exclusieve reportage met dirigent Antonowycz. *Kerst-Jaarwisseling Magazine Culemborgse Courant*. 1983. P. 9–11.
420. Kijewska A. Filozof i jego muzy. *Antropologia Boecjusza – jej źródła i recepcja*. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2011. 360 s.
421. Kretz J. Erwin Ratz: Leben und Wirken. Frankfurt am Mein: Lang, 1996.
422. Lanckorońska K. Wspomnienia wojenne 22.IX.1939–5.IV.1945. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2001. 370 s. URL: <http://www.lwow.home.pl/karolina.html> (дата звернення 24.11.2018).
423. Lipp G. *Das musikanthropologische Denken von Viktor Zuckerkandl*. Tutzing: Hans Schneider, 2002.
424. Maas C. J. *Muziek in de Renaissance - Renaissance in de muziek?* Published by Assen 1972. 24 p.
425. Majewski T., Rejniak-Majewska A., Marzec W. Migracje intelektualne: paradygmaty teorii materializm biograficzny. *Migracje modernizmu. Nowoczesność i uchodźcy* / Pod redakcją Tomasza Majewskiego, Wiktora Marca i Agnieszki Rejniak-Majewskiej. Warszawa – Łódź: Narodowe Centrum Kultury – Stowarzyszenie Topografie, 2014. S. 7–58.
426. Meinong Alexius und Adler Guido: eine Freundschaft in Briefen von Alexius Meinong, G. Eder. Amsterdam-Atlanta, GA, 1995; Edward R. Reilly. *Gustav Mahler and Guido Adler: Records of a Friendship*. Cambridge University Press, 2009.
427. *Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948*. Warszawa, 2014. Część II. Antologia tekstów źródłowych. 655 s.
428. Moser H. Die Niederlande in der Musikgeographie Europas. *Kongress – Bericht Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*. Utrecht, 3–7 Juli 1952. S. 296–302.

429. Musical Biography: Towards New Paradigms / Edited by Jolanta T. Pe-kacz (Dalhousie University, Canada). Routledge London and New York, 2006.
430. Nauck G. Duchowość i władza. O rozwoju muzycznego modernizmu «made in GDR». *Nowa muzyka niemiecka* / Pod red. Daniela Cichego. Kraków, 2010. S. 43–60.
431. New Matheson studies / Edited by George J. Buelow, Hans J. Marx. New York: Cambridge University Press, 1983.
432. Nidecka E. Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792–1939). Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. 158 s.
433. Nyffeler M. Droga ku przepaści. Rozwój nowej muzyki w Niemczech w latach 1900–1945. *Nowa muzyka niemiecka*. 2010. S. 8–40.
434. Oekraïnische banneling promoveert aan Utrechtse Universiteit. *De Maasbode*, 14 Juli 1951.
435. Olkhovsky A. Music under the Soviets. The Agony of an Art. New York, 1955. 427 p.
436. Onder moeilijke omstandigheden in korte tijd gepromoveerd. Uitingen van grote waardering voor Oekraïense promovendus. *Utrechts Katholiek Dagblad*. 14 Juli 1951. P. 2.
437. Paap W. Byzantijns Koor omgeschakeld naaar Slavische trant. *Utrechts Katholiek Dagblad*. 1954. P. 1.
438. Paap W. Einde concertseizoen met Beethovencyclus. *Het centrum*. 1961. 20 Mei. P. 1.
439. Pekacz Jolanta T. Musical biography – Further thoughts. *Music's intellectual history. Founders, followers & fads* / Edited by Zdravko Blažeković, Barbara Dobbs Mackenzie. New York, 2009. P. 843–852. URL: <http://www.examenarium.it/cs/biblio/Blazekovic2009.pdf> (дата звернення 11.05.2018).
440. Piekarski M. Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwoie 1912–1944. Warszawa: Instytut Historii Nauki im. L. i A. Birkenmajerów PAN, 2017. 456 s.
441. Pn. W. Byzantijns koor zingt veel in Kozakkenstijl. *Het Vrije Volk*. 16 okt. 1954.
442. Pn. W. Kerstconcert. *Het Vrije Volk*. 30 dec. 1954.
443. Reeser Eduard. Musikwissenschaft in Holland. *Acta Musicologica*. 1960. Vol. XXXII. Bärenreiter-Verlag Basel. S. 160–174.
444. Rehding A. Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought. Cambridge University Press, 2003.
445. Risch W. The Ukrainian West: culture and the fate of empire in Soviet Lviv. Harvard University Press, 2011. 374 p.
446. Said E. W. Myśli o wygnaniu. *Literatura na świecie* / tłum. J. Gutorow. 2008. № 9–10 (446–447). S. 40–58.

447. Schilling Ulrike. Philipp Spitta. Leben und Wirken im Spiegel seiner Briefwechsel. Mit einem Inventar des Nachlasses und einer Bibliographie der gedruckten Werke. Kassel: Bärenreiter, 1994.
448. Schoute Rutger. Concert Jacobi-kerk. Utrechts Byzantijns Koor laat rijke klanken horen. *Nieuwe Utrechtse Dagblad*. 30 Dec. 1954.
449. Sherr R. «Illibata Dei Virgo Nutrix» and Josquin's Roman Style. *Journal of the American Musicological Society*. Autumn, 1988. Vol. 41. No. 3. P. 434–464. URL: <http://www.jstor.org/stable/831460> (дата звернення 3.03.2018).
450. Sieradz M. Lwowsky uczniowie Adolfa Chybińskiego jako autorzy czasopism muzycznych (do roku 1939). *Muzyka*. 2012/4 (227). S. 71–95.
451. Stefanowska L. Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948. Warszawa, 2013. 344 s.
452. Stefanowska L. Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948. Część II. Antologia tekstów źródłowych. Warszawa, 2014. 655 s.
453. Sühring P. Gustav Jacobsthal – ein Musikologe im deutschen Kaiserreich: Musik inmitten von Natur, Geschichte und Sprache; eine ideen- und kulturgeschichtliche Biografie mit Dokumenten und Briefen. Hildesheim, 2012; Gustav Jacobsthal: Glück und Misere eines Musikforschers. Berlin: Hentrich & Hentrich, 2014.
454. Świecki A. «SYGNAŁY» (1933–1939). *Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego*. 1968. T. 7/2. S. 163. URL: <http://bazhum.muzhp.pl> (дата звернення 6.05.2018).
455. Symposium on Problems in Editing the Music of Josquin der Prez: A Critique of the First Edition and Proposals for the Second Edition. London: London Oxford University Press, 1977. P. 723–755.
456. Sztumski J. Autorytet i prestiż uczonego. *Autorytet w nauce / Praca zbiorowa pod red. Pawła Rybickiego i Janusza Goćkowskiego / Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Wrocław*, 1980. S. 27–38.
457. Timmerman H. Byzantijnse kerk-klanken in Emmeloord. *Het Nieuwe land*. 21 Jan. 1974. P. 1.
458. Ukrainisches Chorkonzert. *Basler Volksblatt*. 27 November 1956. № 277.
459. Utrechts Byzantijns Koor. Van onze Utrechrse muziekmedewerker. *Algemeen Handelsblad*. 16 okt. 1954.
460. Voorzingen met knikkende Knieen: Bariton Jan Veen leeft voor Utrechts Byzantijns Koor. *De Vechtsroom*. 3 Feb. 1980. P. 2.
461. Watt Paul. Ernest Newman: A Critical Biography. Woodbridge: The Boydell Press, 2017. 253 p.
462. Wolff Ch. Johann Sebastian Bach: Muzyk i Uczony / Tłumaczyła B. Świderska. Warszawa: Lokomobila, 2011. 700 s.

463. Zwiap K. Oj nanuwsja dub. Oekrainers uit Utrecht al zingend door Europa. Mirosław Antonowytch een stuwende kracht. *Het Vrije Volk*. 18 Juni 1964. P. 7.
464. Źyszkowycz M. Zasady metodyki nauki śpiewu w lwowskiej szkole wokalnej w pierwszym czterdziestoleciu XX wieku. *Musica Galiciana* / Pod red. G. Oliwy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010. T. XII. S. 187–203.

## Опис фотоілюстрацій

1. Батьки Мирослава Антоновича Іван і Катерина зі старшими братами Андрієм, Євгеном та Адамом (архів М. Антоновича).
2. Отець Євген Антонович зі своїм хором. С. Бурканів, 1938 рік (архів М. Антоновича).
3. М. Антонович. 30-і роки (архів М. Антоновича).
4. М. Антонович. На звороті рукою М. Антоновича підписано: у Льва-городі, 5 травня 1938 року (архів М. Антоновича).
5. Фасад Львівського університету, фото 1921 року (<http://photo-lviv.in.ua/informatsiya-pro-lviv-v-fondah-tsyfrovoji-biblioteky-gallica/> цифрова бібліотека *Gallica*, автор *Agence Rol. Agence photographique*).
6. Свідоцтво зрілості українського графіка Якова Гніздовського, видане Греко-католицькою малою семінарією 1934 року у Львові (ЦДДАУЛ. Ф. 451. Опис 1. Спр. 384. Арк. 87).
7. Характеристика проф. А. Хибінського у деканат Гуманістичного факультету Львівського університету для отримання грошової допомоги М. Антоновичем. 13 травня 1938 року (архів М. Антоновича).
8. Виступає ремісничий хор під диригентурою М. Антоновича. Львів, 30-ті роки (із журналу *Екран*, ч. 81–82, травень–вересень 1975 року).
9. О. ректор Греко-Католицької Богословської семінарії у Львові, Йосиф Сліпий, з викладачами і студентами. За ним у другому ряду стоїть М. Антонович. 1936 рік. ([https://uk.wikipedia.org/wiki/Файл:Rector\\_of\\_the\\_Lviv\\_Theological\\_Academy\\_o.doktor\\_Josyf\\_Slipyj.jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/Файл:Rector_of_the_Lviv_Theological_Academy_o.doktor_Josyf_Slipyj.jpg), автор *Kosar Antony*).
10. Учителі і випускники 8 класу філії Академічної гімназії у Львові, другий і третій справа (стоять) Мирослав Антонович і Олекса Горбач, червень 1936 р. (з книги: Горбач О. Шлях зі Сходу на Захід. Спогади. Львів, 1998).
11. Автограф *Фуґи на тему В-А-С-Н* Н. Нижанківського з присвятою А. Хибінському (архів М. Антоновича).
12. Лист А. Хибінського до М. Антоновича. Познань, 22 листопада 1949 року (архів М. Антоновича).
13. М. Скала-Старицький, М. Антонович, Р. Новосад. Відень, 1942 (архів М. Антоновича).
14. Посвідчення особи М. Антоновича, видане 20 вересня 1944 року електротехнічною фірмою *Dr. Harald Costa*, Ліцманштадт.
15. М. Антонович у ролі Доннера з опери Р. Вагнера «Золото Рейну». Лінц, 5 вересня 1942 (архів М. Антоновича).
16. М. Антонович у ролі Ренато з опери Дж. Верді «Бал-маскарад». Ліцманштадт, 8 жовтня 1944 (архів М. Антоновича).

17. М. Антонович у ролі Малатеста в опері Доніцетті «Дон Паскуале». Ліцманштадт, 15 червня 1944 (архів М. Антоновича).
18. Духовна семінарія, Кулемборг, 1948–49 рр. В центрі М. Антонович, справа біля нього відомий у майбутньому український співак Йосип Гошуляк (архів М. Антоновича).
19. М. Антонович. Ліцманштадт, січень 1944 (архів М. Антоновича).
20. Посвідка «переміщеної особи» (Displaced Person), видана на ім'я Мирослава Антоновича 14 серпня 1945 року у м. Ульм (Німеччина).
21. Остання постановка театру *Розвага* за участю М. Антоновича «Адвокат Мартіан» Лесі Українки. 9 червня 1948 року (архів М. Антоновича).
22. Театр *Розвага*, після вистави «Запорожець за Дунаєм». У центрі – режисер Й. Мандзенко та М. Антонович. Новий Ульм, 1946 рік (архів М. Антоновича).
23. Зліва направо стоять: перший – режисер театру *Розвага* П. Божко, четвертий – М. Антонович, за ним В. Клевхнівський (Клевх). Новий Ульм, 1947–48 роки (архів М. Антоновича).
24. Листівка авторства семінариса Сергія Кіндзірявого. Гіршберг, 1946 р. Підпис: Українська греко-католицька духовна семінарія на замку Гіршберг – Баварія. (Купранець О. *Духовне вогнище на Ски-тальщині*, 1975).
25. Духовна семінарія в Кулемборзі, 1949 рік. Сидять зліва направо: третій – о. О. Малиновський, посередині – владика Ніл Саварин, о. В. Лаба, о. М. Василик, М. Антонович (архів М. Антоновича).
26. Проф. А. Смаєрс вручає докторський диплом М. Антоновичеві. 13 липня 1951 року (архів М. Антоновича).
27. Програми концертів хору Богословської семінарії. Кулемборг, 1948 рік. Посередині – хор студентів Духовної Семінарії в Кулемборзі. 1950 рік. У центрі – диригент М. Антонович. У першому ряду останній – бас Ярослав Розумний, в другому ряду другий – багатолітній соліст хору тенор Петро Круль, у третьому ряду передостанній – Йосип Гошуляк (архів М. Антоновича).
28. Одна з перших платівок студентського хору Духовної семінарії Кулемборга, записана в 1948–49 роках. Диригент – М. Антонович, соліст – Йосип Гошуляк (фото В. Пилиповича).
29. Замітка в голландській газеті про захист докторської праці М. Антоновича. 1951 рік.
30. Титулка докторської праці М. Антоновича. 1951 рік.
31. Альберт Смаєрс. Валладолід, 14 січня 1953 року. На звороті напис: Д-ру Антоновичу на згадку.
32. Перший «портрет» *Візантійського хору*, укладений М. Антоновичем. Поч. 50-х років.



33. На репетиції хору.
34. Концерт *Візантійського хору* на площі в м. Кьонігштайн (Німеччина). Конгрес Міжнародної добродійної католицької організації *Церква в потребі*. 2 серпня 1958 року (архів М. Антоновича).
- 35-36. Виступ *Візантійського хору* перед королевою Нідерландів. 3 травня 1958 року.
37. М. Скала-Старицький (Міро Скаля). Липень 1949 року. Перед мікрофоном паризького телебачення «Tele-Paris» співає «La donna e mobile» (архів М. Антоновича).
38. М. Скала-Старицький. Фото з присвятою: Дорогому другу Мірославі. Париж. 1951 рік.
39. Фотокопія поголосника партесного концерту з бібліотеки Новий Сад (Югославія) (архів М. Антоновича).
40. М. Антонович. 1957 рік.
- 41-42. Публікації про М. Антоновича в голландській періодиці.
43. Виступ М. Антоновича на III Міжнародному конгресі церковної музики в Парижі. 1957 рік.
44. Великий матеріал про *Візантійський хор* під назвою *Нідерландські козаки*, спеціально підготований для святкового випуску голландського журналу *Katholieke Illustratie*. 27 грудня 1958 року.
45. М. Антонович з хористами перед поїздкою на концерт. 50-і роки.
46. *Візантійський хор* співає Службу Божу в соборі св. Петра. Рим, 15 жовтня 1959 року.
47. М. Антонович. У творчому процесі.
48. З'їзд українських музик і музикологів у Мюнхені. 4 вересня 1957 року. Сидять зліва направо: А. Вирста, З. Лисько, М. Антонович. Стоять: А. Гнатишин, О. Нижанківський, Є. Цимбалістий (архів М. Антоновича).
49. З. Лисько з дружиною і М. Антонович. Рим, 1959 рік (архів М. Антоновича).
50. Павло Маценко. Квітень 1954 року (архів М. Антоновича).
51. Виступ С. Бандери на могилі Є. Коновальця, збоку хористи *Візантійського хору*. Роттердам, 23 травня 1958 року. Фото з журналу *Vrij Nederland*, 25 Juni 1994, с. 43.
- 52-53. Програмка Міжнародного фестивалю-конференції до 450 річниці смерті Жоскена Дебре (International Josquin Festival-Conference), Нью-Йорк, 21-25 червня 1971 року.
54. Один з випусків Повного видання творів Жоскена Дебре під редактуванням М. Антоновича. 1964 рік.
55. Титулка монографії М. Антоновича *Ukrainische geistliche Musik*. 1991 рік.

## Алфавітний покажчик

- Аберт Герман 21  
Авдієвський Анатолій 360  
Австралія 49, 73, 325  
Австрія 121, 122, 124, 183, 350, 367  
Агеєва Віра 132  
Адлер Гвідо (Adler Guido) 18, 21, 88, 168–170  
Айдукевич Казимир 76  
Айнштайн Альфред (Einstein) 91  
Александров Борис 265  
Алжир 72  
Аліпов Павло 33  
Алмазова Н. 127  
Альберті Леон Баттіста 20  
Америка (США) 14, 40, 62, 72, 102, 124, 130, 147, 162, 171, 182, 187, 190–193, 198, 200, 201, 203, 205–207, 212, 224, 236, 239, 263, 264, 293, 304, 312, 321, 324, 325, 340, 344, 345, 348, 358, 368, 374  
Амерлян Петер (Ammerlaan) 277  
Амстердам 12, 88, 192  
Англія 146, 183, 186, 230, 262, 299, 319, 325, 348  
Андієвська Емма 73  
Андреев Віталій 34, 35  
Андрієнко Микола 69  
Андрушко Роман 152  
Антоніацца Марія (Antognazza) 33  
Антоніч Богдан-Ігор 70  
Антонович Адам 49, 52, 54  
Антонович Андрій 49, 87, 106  
Антонович Андруся 16, 342, 353  
Антонович Богдан 49, 51  
Антонович Євген 49–51, 53  
Антонович Іван 47, 49  
Антонович Карла 306  
Антонович Мирослава 16, 342  
Антонович Омелян 72  
Антонович Роман 16, 342  
Антонович Славка 304  
Антонович Юліан 114  
Арендт Ганна (Arendt) 32, 163, 295

- Аристоксен 18  
Арнц Міхаель (Arntz) 21  
Артіага Марія Хосе (Artiaga) 23  
Архангельський Олександр 60, 219  
Архипенко Олександр 69  
Асаф'єв Борис 9, 23, 322  
Ассман Аляйда (Assmann) 36, 37  
Атаманенко Алла 145  
Ашаффенбург 125  
Ашкеназі Шимон 76  
**Баарн** 254, 257  
Баварія 125, 130, 155  
Багрянний Іван 184, 185  
Бадінгс (Henk Badings) 259  
Базанов Михайло 33  
Базель 12, 228, 255, 296  
Базюк Дмитро 61  
Балей Вірослав 200  
Балтарович Володимир 74, 101  
Банах Стефан 76  
Бандера Степан 257  
Бандрівська Одарка 92, 93, 98, 99  
Барагура Володимир 77  
Баран Вільгельм 109  
Барбаг Северин 87  
Барбаг-Дрекслер Ірена 87  
Барвінський Василь 12, 61, 73, 74, 78–80, 83, 85, 86, 96, 98–102, 104, 105, 112, 177, 205, 213, 221, 228, 261, 264, 275, 320  
Барка Василь 73  
Барнич Ярослав 74  
Бауер Марек 98  
Бах Йоган Себастьян 43, 80, 109, 190  
Бацевич Гражина (Бацевіч) 38  
Башкевич Ян (Bazzkiewicz) 217  
Беатрікс, принцеса Нідерландів 256  
Белліні Джованні 206  
Бельгія 183, 228, 231, 255, 258, 260, 262, 339  
Бем Генрик 103  
Бентем Яап ван (Jaap van Benthem) 336, 342, 343, 349, 350  
Бенч Ольга 277  
Беньямін Вальтер 42  
Березовський Максим 30, 142, 245, 261, 321, 327, 328, 330

- Берлін 12, 109  
Берліоз Гектор 38, 201  
Берн 227  
Бернет-Кемперс Карел Філіп (Bernet Kempers) 88  
Бесселер Генріх 182  
Бетховен Людвіг ван 13, 106, 115, 194, 201, 231, 246, 255  
Бердяєв Микола 33  
Бидгощ 280  
Биковський Лев 133  
Билуф (Билов) 53  
Біда Кость 109  
Біленький Ярослав 62  
Білецький Леонід 127, 162  
Білінська Марія 26  
Блавацький Володимир 122, 123, 128  
Близький Схід 303, 309, 345  
Блюме Фрідріх 335, 338  
Бобикевич Остап 152–154  
Богомаз Іван 127  
Бод Ренс 18–20  
Бодо Євгеніуш 74  
Боецій Северин 18, 19  
Божик Володимир 130, 268  
Бокій Василь 127  
Бокшай Іоан (Іван) 300, 302, 311  
Болгарія 297, 303, 309  
Болоз-Антоневич Ян 76  
Боррен Шарль ван ден 182, 339  
Бортнянський Дмитро 60, 61, 100, 142, 159, 160, 196, 245, 248, 261, 288, 321, 322, 326, 328, 330, 354, 358  
Боруцький Гвідон (Боруцкі) 74  
Бостон 193, 201, 202, 204, 205  
Боян 49, 75, 89, 90, 94, 95, 97, 224  
Бражніков Максим 313  
Бразилія 150  
Брамс Йоганнес 201  
Брегенц 122  
Бредфорд 262  
Брездень Григорій 61  
Брик Михайло 186  
Бринявський Василь 61  
Брукнер Антон 111, 113

- Брюссель 255, 258  
Бубела Петро 93  
Букофцер Манфред (Bukofzer) 18, 182, 334  
Булка Юрій 101  
Булянда Едмунд 76  
Бургард Освальд (Бухгард, Клен Юрій) 123, 292  
Бурканів 50, 96, 112, 354  
Бучко Іван 183, 228  
**Вагнер Ріхард** 23, 61, 110  
Вайлі Крістофер (Wiley) 29  
Вайльгайм 156  
Валявко Ірина 34, 36  
Варс Генрик 74  
Варшава 86, 97  
Василевич Володимир 61  
Василів Леонід 126  
Вахнянин Анатоль 61, 109  
Вашингтон 327  
Ващенко Володимир 34  
Ващенко Григорій 157  
Вегонер Марей 130  
Ведель Артем 31, 56, 60, 61, 142, 245, 321, 326, 329, 354  
Велдіж (Шевченкове) 52  
Велімірович Мілош 194, 206, 298  
Веллес Егон (Веллеш) 182, 183, 296, 298, 300–302, 308, 355  
Венесуела 193  
Венте Маартен (Vente Maarten Albert) 169  
Вербицький Михайло 61, 151, 160, 364  
Верді Джузеппе 93, 113  
Вершалі Андре 340  
Веселовський Богдан 74  
Ветухів Михайло 236, 237  
Винар Любомир 332  
Вирста Аристид 8, 62, 108, 109, 165, 192, 200, 223, 225, 227, 228, 230–233, 235–237, 297, 306, 339, 356, 365, 368, 372  
Витвицький Василь 8, 9, 25, 30, 74, 78–80, 86, 96, 99–102, 118, 119, 121–125, 129–131, 134–136, 148, 154, 165, 174–176, 186, 187, 191, 197, 199, 200, 218, 223, 224, 226–228, 233, 234, 236, 237, 318, 321, 325–329, 372  
Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка (Музичний інститут) 63, 72, 75, 82, 83, 86, 89, 92, 93, 95, 98, 109  
Віденська музична академія (Музична академія Відня) 62, 87, 108, 109, 227  
Відень 12, 55, 62, 77, 88, 106–111, 121, 125, 165, 183, 191, 227, 327

- Візантійський хор (Візантійський хор з Утрехта, Утрехтський Візантійський хор, UBK) 12–15, 37, 38, 44, 45, 56, 57, 59, 62, 72, 107, 108, 161, 163, 171, 182, 192, 205, 228, 231, 239–241, 244, 245, 247, 248, 252, 254–256, 258, 260–263, 265, 267, 275–277, 305, 324, 350–353, 356, 361, 365–367, 369, 374
- Візантія 297, 300, 303, 308, 309, 311
- Вілларт Адріан 170, 173
- Вінніпег 16, 65, 210, 212, 267, 285, 293
- Віора Вальтер (Wiora) 182
- Власова Катерина 317
- Вовк Віра 150
- Вовк Іван 245
- Вовківці 53
- Воеводина (Войводіна) 287
- Вознесенський Іван 306, 313, 365
- Войцеховський Тадеуш 69
- Вокер Дональд (Donald A. Walker) 33
- Вольф Крістоф (Wolff) 43
- Воробкевич Сидір 91, 245
- Вояковський Микола 157
- Вроцлав 335
- Вудворт Воллес (Woodworth) 194, 201
- Вуйцік-Кеупрулян Броніслава 71
- Габерль Франц Ксавер (Haberl) 22
- Гаек Фрідріх Август фон (Hayek) 33
- Гайворонський Михайло 30, 160, 187, 188, 245
- Гайдай Михайло 177, 178
- Гайдельберг 156, 168
- Гайдн Йозеф 60, 301, 338
- Гаккенес Паул (Hakkenes Paul) 365, 366, 370
- Галичина 50, 60, 71, 74, 78, 79, 91, 98, 105, 111, 122, 139, 149, 153, 180, 205, 213, 214, 216, 221, 230, 232, 264, 268, 354
- Галілей Вінченцо 18, 19
- Гальбе Макс 128
- Гамбург 116
- Ган Отто 69
- Ганнік Крістіан 315
- Ганновер 59, 260, 349
- Ганс Мерсманн (Mersmann) 340
- Гарбузов Микола 178
- Гарвардський університет (Гарвард) 14, 170, 190–196, 200, 202, 204, 206, 264, 298, 305

- Геллер Фелікс 103  
Геллінк Люпус (Lupus Hellinck) 338, 342, 350  
Гель Жорж де ля (de la Hèle) 170, 338  
Гендель Георг Фрідріх 124  
Генк 262  
Герасимова-Персидська Ніна 26, 279, 281, 294, 309, 330  
Гете Йоган Вольфганг 106  
Гец Лев 69  
Гіггінс Паула (Higgins) 347  
Гільдесгайм 260  
Гінзбург Карло 179  
Гірний Василь 72  
Гірняк Йосип 73, 123  
Гіршберг 58, 131, 155–157, 159, 163, 302, 367  
Глінка Михайло 30  
Глущенко Микола 69  
Гнатишак Микола 134  
Гнатишин Андрій 159, 228, 237, 245, 259, 266, 353, 364  
Гнатишин Оксана 25, 26, 279, 309  
Гнатюк Оля 67  
Гніздовський Яків 55, 69, 73, 368  
Гоер Йоган (Hoer) 22  
Гойзинга Йоган (Хейзинга) 43  
Голинський Михайло 92  
Голландія 13, 14, 54, 88, 107, 119, 126, 131, 149, 155, 157–159, 161, 162, 168,  
170, 174, 183, 186, 190, 197, 204–206, 227, 231, 254, 255, 258–262, 285,  
325, 339, 340, 344, 348, 350, 365  
Голландський Апостолят З'єднання 158, 173, 206, 241, 250, 252, 254  
Голлендер Тадеуш 70  
Головко Юрій 123  
Голубець Микола 69  
Голубович Інна 28  
Гольдштейн Михайло 327, 328  
Гомбріх Ернст 33  
Гончаренко Петро 126  
Гончаров Петро 265  
Горбач Олекса 54, 62, 65, 72, 285–288  
Горбачевський Богдан 61  
Горванко Ірина 370  
Гординський Святослав 69, 70  
Гордійчук Микола 26  
Горницький Нестор 92



- Городовенко Нестор 130, 226, 233, 236, 264, 273  
Гостінський Отакар 73  
Гоцій Михайло 229  
Гощуляк Йосип 162  
Граб Уляна 15, 26  
Грабович Григорій 133, 150, 374  
Грабовський Павло 215  
Гребенів 81  
Греко-католицька духовна семінарія (Духовна семінарія Кулемборга, Духовна семінарія в Гіршберзі, Католицька духовна семінарія, Українська католицька духовна семінарія) 12, 58, 131, 155–160, 162, 163, 240, 257, 367  
Гринчишин Іван 61  
Гринчишин Михайло 262  
Грицак Ярослав 34, 50, 67, 96, 136  
Грищенко Олекса 69  
Грінченко Борис 128  
Грінченко Микола 9, 128, 200, 280, 296, 306, 313  
Грудин Володимир 235  
Грушевський Михайло 108  
Гулак-Артемівський Семен 101  
Гумінілович Степан 74  
Гусарчук Тетяна 31  
Габріелі Джованні (Жіованні) 200  
Гайєргаз Густав 126  
Гарсія Мануель 242  
Гвідо з Ареццо (Аретинський) 18, 19  
Гданськ 83  
Гедройц Єжи 78  
Геллнер Ернест 33  
Геруляк Ярослава 73  
Геттінген 65  
Глареан Генріх (Glarean) 334, 341  
Гловінський Міхал 43  
Глогув 335  
Гомбоші Отто (Gombosi) 14, 170, 190, 194, 195, 206, 308  
Госк Ханна (Gosk) 147  
Граруд Гуннар (Graagud) 108, 110  
Грац 109  
Граціозі Андреа 40, 184  
Гроттаферрата 355  
Гудзяк Борис 367

- Д'Альбер Ежен 114  
Давидовський Григорій 214  
Дальгауз Карл 38, 339, 372  
Данькевич Костянтин 208  
Де Меерн 352  
Девісон Арчібальд Т. (Davison) 194, 195, 201  
Декарт 33  
Демуцький Порфирій 176, 177, 268  
Депре Жоскен (Де Пре, Josquin Desprez) 11, 15, 45, 168–170, 172–174, 190,  
194, 206, 231, 246, 250, 252, 278, 285, 290, 299, 300, 305, 333–351, 374  
Дермота Антон (Dermota) 110  
Дерріда Жак 33  
Детройт 131, 186  
Дилецький Микола (Ділецький) 20, 196, 245, 281, 326, 330–332  
Дичко Леся 326  
Дідур Адам 80, 92–94  
Дідушицькі 215  
Діллінген 128  
Дільтей Вільгельм 41  
Дмитрієв Олександр (Дмітрієв Олександр) 10, 11  
Добровольська Олімпія 123  
Долгий Олег 242  
Долина 12, 37, 38, 47, 48, 50–55, 114, 210, 367  
Дольницька Марія 69  
Дольницький Зенон 129  
Дольницький Исидор 58, 299, 311  
Домарто Петрус де 335  
Доніцетті Гаetano 113  
Донцов Дмитро 222  
Дора 63  
Дорнбірн 121, 122  
Дорошенко Дмитро 157  
Дрезден 116  
Дровняк Никифор 69  
Дувіряк Дагмара 26  
Дюфаї Гійом 335  
**Е**  
Едель Леон 36  
Елдерс Віллем (Elders) 336, 338, 343, 348  
Ельванген 128  
Ерб Ерно 68  
Еріксон Ерік 47  
Ехтернах 262

- Європа (Східна Європа) 20, 40, 72, 77, 108, 112, 116, 119, 146, 149, 150, 165, 170, 171, 185, 192, 193, 201, 213, 236, 239, 247, 255, 257, 258, 260, 263, 294, 311, 321, 334, 338, 340, 345, 346, 374, 375
- Єгипет 182, 183, 227
- Ж**аров Сергій 247, 266, 267, 271
- Женев'єва Тібо (Thibault Geneviève) 340
- Женева 228
- Животко Аркадій 238
- Жовква 215
- Жолкевич Володимир 60, 61
- Жук Люба 233
- Жулинський Микола 283
- З**агайкевич Марія 317, 329
- Загіба Франц 183, 301
- Задерацький Всеволод 211
- Задорожний Іван 57, 60, 61, 93, 102, 103
- Зайцев Павло 256
- Закс Курт (Sachs) 203
- Залеський Осип 8, 26, 296
- Залозецький Володимир 63, 64
- Зальцбург 120, 307, 373
- Зандбергер Адольф (Sandberger) 88
- Запаринюк Володимир 129
- Заремба Чеслав 92
- Зарецький Олексій 323
- Зарицька Євгенія 92, 231, 254, 266, 267
- Зарицький Ромуальд 223
- Захаркевич М. 52
- Західна Україна (Прикарпаття) 210, 317
- Зашкільняк Леонід 35, 77
- Зінькевич Олена 317
- Зозуля Олександр 123
- Золочевський Віктор 326
- І**гнат'єв Олексій 365
- Іларіон (Іван Огієнко) 306, 311
- Інгарден Роман 75, 76
- Інститут народної творчості у Львові 105, 227
- Італія 114, 183, 258, 330, 335, 339, 340
- Й**оас Ганс 149
- Йоган Гарляндія де (Johannes de Garlandia) 19
- Йоган Муріс де (Johannes de Muris) 18, 19
- Йохум Ойген (Jochum) 113

- К'еркегор Серен 33  
Казелла Альфредо 143  
Каїр 227  
Калішевський Яків 205, 275  
Калуцка Наталія 31  
Каммінгс Ентоні (Cummings) 22  
Канада 14, 72, 129, 155, 162, 171, 173, 193, 212, 224, 261–263, 292, 298, 352, 358, 360  
Кант Іммануїл 56, 106  
Каппелер Андреас 184  
Карабиць Іван 30  
Каранович Дарія (Гординська–Каранович) 109, 152, 235  
Карась Ганна 15, 26, 147, 158, 239  
Караян Герберт фон 110  
Карлович Мечислав 81  
Карпантра Ельзар Жене (Carpentras) 338  
Карпі Фернандо 228  
Кастальський Олександр 178  
Кауфбойрен 124, 125, 227  
Качмар Володимир 92  
Квітка Климент 177, 178  
Келдиш Юрій 280, 301, 321, 331  
Кельн 255  
Кельнський Франко 19  
Кембридж 193, 298  
Кемпф Вільгельм (Kempff) 113  
Керман Джозеф 20, 31  
Керницький Іван 118  
Київ 12, 44, 45, 97, 101, 103, 153, 177, 199, 214, 224, 281, 287, 307, 326, 357, 360, 365  
Київська Русь 200, 208, 310, 313, 314, 353, 361, 364  
Китастий Григорій 130, 207, 226, 268, 320, 360  
Кияновська Люба 24, 26, 30, 39, 68  
Ківі Едіт (Gerson-Kiwi Edith) 302  
Кірхер Атаназій 18, 19  
Клехновський Владислав (Клех, Клехнівський) 126, 128  
Климкевич Роман 353  
Книш Зиновій 121–123  
Ковалів Іван 152  
Ковжун Павло 69  
Когут Зоя 13, 72  
Когут Павло 367  
Козак Едвард (ЕКО) 69, 159  
Козак Євген 62, 63, 74, 94, 101–103, 105

- Козарук Яків 86  
Козачинський Мануїл (Михаїл) 287  
Козицький Владислав 76  
Козицький Пилип 261, 362, 364  
Козловець Микола 51  
Козловська Зоф'я 92  
Колесник Ірина 34, 35  
Колесса Микола 30, 61, 71, 73, 81, 94–96, 105, 146, 214, 245, 261  
Колесса Філарет 81, 90, 177, 178, 180, 188, 205, 213, 261, 264  
Коллінз Рендал (Collins) 31  
Колодій Ярослава 84  
Коновалець Євген 105, 257  
Коное Хідемаро (Konoue) 113  
Кононенко Наталія 312  
Конотоп Анатолій 309  
Копиця Маріанна 222  
Копко Максим 245  
Кордуба Мирон 78  
Корнеліус Петер 111  
Корній Лідія 26, 200, 309  
Корсіка 72  
Кос-Анатольський Анатоль 74, 261  
Косач Юрій 109, 128, 129  
Косенко Віктор 261  
Костельник Григорій 62  
Костецький Ігор 127, 128  
Костюк Наталія 355  
Котарбінський Тадеуш 75  
Котинська Катажина 67  
Котко Дмитро 52, 55–57, 61, 91, 103, 159, 205, 218, 245, 264–269, 274, 275  
Котляревський Іван 27  
Коффлер Юзеф 68, 71, 73, 79, 80, 98, 104  
Коцюбинська Михайлина 41, 42, 187, 264  
Кошелівець Іван 73  
Кошиць Олександр 30, 31, 73, 152, 178, 179, 181, 187, 189, 205, 210–214, 216–220, 244, 245, 254, 256, 261, 264, 265, 273, 275, 276, 297–299, 303, 306, 310, 362, 364  
Кошиць Тетяна 365  
Кошмідер Ервін 308  
Краків 9, 73, 83, 335  
Крамер Лоуренс 20  
Крашно 130  
Крацило Стефанія 93

- Кревел Маркус ван (Marcus van Crevel) 169  
Креспі Фауста 92  
Крефельд 339  
Креховецький Микола 48  
Крец Йоган (Kretz) 22  
Кримський Сергій 222, 334, 369  
Крук Григорій 73  
Крушельницька Соломія 92, 93  
Крушельницький Іван 69, 70  
Крюков Андрій 23  
Куба Людвік 177  
Кудрик Борис 9, 26, 59–61, 73, 86, 99, 100, 105, 197, 216, 280, 296, 298, 306, 313, 364  
Кузан Мар'ян 31, 146  
Кузеля Зенон 109, 227  
Кулемборг (Кулембур) 12, 58, 131, 155, 157, 158–163, 240, 241, 257  
Куліш Микола 128  
Кульчицька Олена 69  
Купранець Орест Ф. 158, 162  
Курдидик Анатоль 72  
Курдидик Євген 72  
Курдидик Ярослав 72  
Курилюк Кароль 70  
Курц Вілем 73  
Кусевицький Сергій 201  
Куттергам Леслі (Clutterham) 346  
Кучма Леонід 370  
Кушнір Богдан 327  
Кушпета Омелян 258  
Лаба Василь 156, 157, 172  
Лаврівський Іван 245  
Лада Ольга 102  
Лазаревич Євгенія 15, 240, 275  
Ларсен Йенс Петер 301  
Ласовська Євгенія 94, 102  
Ласовський Володимир 69, 145  
Лев Василь 157  
Левицька Галя 120  
Левицький Євген 61  
Левицький Роман 157  
Легінь Ярослав 61  
Лейсен 227  
Лейтон Біллі Джим (Billy Jim Layton) 206

- Лейтон Карл 250  
Ленартс Рене Бернард (Lenaerts) 347  
Леонтович Микола 52, 63, 102, 143, 159, 187, 205, 219, 220, 245, 264, 272, 273, 364  
Лепкий Богдан 78, 330  
Лесич Вадим 73  
Лессінг 39  
Лец Станіслав-Єжи 68  
Липа Юрій 292  
Лисенко Віталій 365, 366  
Лисенко Мар'яна 99  
Лисенко Микола 13, 16, 30, 37, 38, 41, 42, 52, 56, 63, 71, 72, 75, 82, 83, 86, 88, 89, 91, 92, 95, 96, 101, 102, 109, 124, 143, 159, 176, 177, 187, 213, 245, 246, 256, 258, 260, 261, 267, 319, 352, 365  
Лисько Зиновій 8, 9, 70, 74, 98–100, 105, 136, 139–141, 147, 152, 153, 165, 182, 197, 213, 216–218, 223, 225–229, 231–234, 236–238, 245, 255, 261, 287, 288, 312, 321, 322, 325, 364, 372  
Лисяк-Рудницький Іван 33  
Ліванова Тамара 197, 198, 323, 334  
Лілль Людвіг 69  
Лілль 192, 255  
Лінденбург Корнелій (Lindenburg Cornelius Willem Hendricus) 169  
Лінц 94, 107, 110–113, 191  
Ліньова Євгенія 177, 178  
Ліске Францішек Ксаверій 75  
Лісса Зоф'я 98, 99, 101  
Ліст Ференц 13  
Ліцманштадт (Лодзь) 94, 107, 111–114  
Лобачевська Стефанія 99  
Лободовський Юзеф 78, 151, 164, 286, 332  
Ловінський Едвард (Lowinsky) 334, 339, 340, 344, 346–348  
Локвуд Люїс (Lewis Lockwood) 169, 346  
Лондон 13, 259, 262, 263, 302, 327, 337  
Лончина Богдан 62, 63, 106, 108, 157, 165  
Лотман Юрій 15  
Лотоцький Олександр 33  
Лукаевич Ян 75  
Луців Володимир 13, 209, 249, 261, 366  
Луцький Юрій 146, 180, 323  
Львів 73, 335  
Львівська богословська академія 37, 50, 55, 57–59, 61, 158, 160  
Львівська консерваторія (Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка) 12, 38, 88, 97, 99, 104, 131, 148, 227



- Львівський радіокомітет 97, 102, 103, 227  
Львівський університет ім. Яна Казимира (Львівський університет) 12–14, 23, 49, 54, 60, 65, 66, 75, 76, 82, 84–88, 98, 168, 172, 203, 204  
Льєж 255  
Любачівський Левко 51  
Любінецький Роман 92, 98, 99  
Любович Надія 44  
Людвігсбург 128  
Людкевич Станіслав 25, 30, 61, 63, 73, 74, 80, 85, 89–92, 98, 99, 104, 105, 107, 109, 133, 205, 211, 214, 215, 220–223, 245, 260, 261, 264, 274, 312, 331, 352, 364  
Люксембург 231, 262  
Ляйбніц Готфрід Вільгельм 33  
Ляйпціг 116  
Ляйхтентрітт Гуго (Leichtentritt) 21  
Ляндек 123  
Лянцкоронська Кароліна 76, 83, 97, 104  
Лятошинський Борис 187, 245, 261, 320  
Ляхович Наталка 109  
Ляшенко Іван 27  
**Ма**арсен (Maarssen) 250  
Маас Кріс (Maas) 348  
Маєрський Тадеуш 73, 79  
Мазаров Тодор (Тодор Русев Мазарі) 110  
Мазепа Іван 172  
Макарік Ірина 320, 352  
Маквіллер 367  
Максименко Світлана 106  
Максимович Борис 122, 130  
Максимович Вероніка 130  
Мала духовна семінарія у Львові (ім. св. Йосафата) 12, 54, 55, 57, 66, 100, 103, 269  
Маланюк Євген 86, 292  
Маланюк Іра 31, 92, 93  
Малер Густав 21, 22  
Мале Маврикій ван де (van de Maele Maurice) 183  
Малиновський Олександр 156, 157, 161–173, 302  
Мандзенко (Мандзенко-Сірій) Йосип 127, 128  
Мандрика Микита 155  
Манчестер 262  
Марбург 65  
Маргарита, принцеса Нідерландів (Марейке) 256  
Маринович Ярослав 84

- Марокко 72  
Мартиненко Оксана 16, 26  
Мартинов Іван 301  
Мартін Флашар (Flašar) 30  
Мартіні Джованні Батіста (падре Мартіні) 327  
Матіяш Василь 59, 61, 63  
Маттезон Йоган 20  
Матюк Володимир 71  
Мафтин Наталія 71  
Маценко Павло 8, 9, 12, 14, 26, 90, 131, 147–149, 152, 154, 165, 175–180, 182, 185, 186, 192, 193, 196–200, 204, 205, 209–217, 219–222, 225, 233, 236, 249, 261, 262, 264, 265, 267–272, 274, 278, 289–300, 302–304, 306–310, 314, 318, 319, 321–324, 326–328, 330, 337, 350, 354, 355, 357–365, 367, 372  
Мацюк Любомир (Любо) 93, 94  
Меер Джон Генрі ван де (John Henry van de Meer) 169  
Мезенець Олександр 196  
Мейнонг Алексій (Meinong) 21  
Мельбурн 14  
Мельник Андрій 257  
Мендель Артур (Mendel) 347  
Металлов Василь 196, 306, 313, 365  
Мец 255  
Микиша Тарас 122  
Мислівечек Йозеф 327  
Міддлтон Річард (Middleton) 194  
Мілан (Міляно) 337  
Міннеаполіс 237  
Міннесота 238  
Мінцер Леопольд 98  
Міньківський Олександр 185, 211  
Мірошник Анатоль 157  
Мірчук Іван 157  
Міттенвальд 128  
Модельський Еміль Теофіл 76  
Мозер Ганс (Moser) 182, 335  
Монреаль 235  
Монте Філіп де (de Monte) 169, 170, 338  
Мороз Михайло 70, 73, 93, 96  
Мосендз Леонід 123, 292  
Москва 96, 97, 99, 207, 208, 280, 289, 292, 301, 306, 323–325  
Моцарт Вольфганг Амадей 110, 194, 338  
Музика Ярослава 69

- Мулю П'єр (Pierre Moulu) 338  
Мурі 263  
Мутон Жан (Jean Mouton) 173, 337, 338  
Мюнхен 65, 88, 125, 130, 135, 136, 151, 158, 227–229, 256, 259, 305, 320, 322,  
337, 352, 353, 361, 364, 373  
Мюррей Бейн (Murray Bain) 206  
**Н**  
Нанке Алоїз 160  
Нарбут Григорій 69  
Наук Гізела (Nauck) 144  
Науменко Тетяна 24  
Недільський Іван 245, 266  
Неєдли Зденек 214, 268  
Немкович Олена 25, 26, 179, 284, 285, 309  
Нижанківська Зоя 229  
Нижанківський Амвросій 72  
Нижанківський Богдан 72, 73, 102  
Нижанківський Нестор 80–83, 92, 214, 261, 320  
Нижанківський Олег 228–230  
Нижанківський Омелян 8, 165, 227–229, 372  
Нижанківський Остап 63, 81, 91, 160, 162, 213, 214, 245, 261  
Николишин Оксана 94  
Нідерланди 15, 158, 170, 247, 335, 336, 347, 350, 352, 370  
Ніколаї Отто 113  
Німеччина (НДР) 49, 62, 106, 110, 112, 117, 119, 124, 127, 129, 132, 140, 143,  
148, 155, 157, 158, 168, 183, 185, 191, 231, 255, 259, 260, 262, 263, 302, 324,  
325, 340, 348  
Німилович Олександра 15  
Німців Люба 102  
Ніцше Фрідріх 371  
Ніщинський Петро 96, 101, 159, 162, 245, 358  
Новак Вітезлав 73  
Новаківський Олекса 63, 64, 69, 70, 93  
Новий Сад 65, 285, 287, 290  
Новий Ульм (Ульм) 117, 125, 128, 131, 155, 157, 158, 162, 226, 227  
Новицький Святослав 368  
Новоженець Галина 147, 200  
Новосад Роман 109  
Новохацький Іван 245  
Ноймаркт 138  
Нольтениус Гелена (Nolthenius Helene) 169  
Ноттінгем 262  
Нью-Йорк 128, 136, 193, 212, 218, 235, 237, 249, 261, 298, 320, 339, 340, 342, 344

- Ньюмен Ернест (Newman) 23  
Обрехт Якоб 168, 169, 174, 231, 252, 299, 333, 334, 336  
Обст Людвіг Дітер (Obst) 339  
Огарок Інна 370  
Одеса 153  
Оксфорд 298–300, 355, 373  
Олесь Олександр 13, 126  
Ольжич Олег 292  
Ольховський Андрій (Оленський) 8, 9, 26, 100, 109, 123, 130, 136, 137, 141–143, 145, 147, 148, 165, 198–200, 226, 233, 280, 296, 297, 313, 322, 325, 372  
Онтаріо 72  
Орезмський Микола 18  
Орлова Олена 23  
Ортега-і-Гассет Хосе 7  
Орф Карл 13, 231, 246, 255  
Остофф Гельмут (Osthoff) 334, 337–340  
Островерха Михайло 73  
Оттава 320, 352  
Оффенбах Жак 52  
Павликовський Юліан 157  
Павличко Соломія 139  
Павлишин Стефанія 26, 31, 146  
Падуя (Падуа) 337  
Паїн Ісак 101  
Палестріна Джованні 170, 321, 338  
Палладіо Андреа 20  
Панейко Олександр 62  
Пап Ваутер (Раар) 247, 248  
Папа Іван XXIII 259  
Папа Іван-Павло II 263  
Париж 12, 13, 97, 145, 230, 232, 235, 236, 255, 290, 298, 305, 327–329, 355, 373  
Пархоменко Лю 31, 218  
Пастернак Ярослав 157  
Пахельбель Йоган 60  
Пахльовська Оксана 167, 313, 375  
Пез Мирослав 335  
Пекач Йоланта (Pekacz) 29, 30  
Перголезі Джованні Баттіста 124  
Перемишль 16  
Переяславець Валентина 130  
Перрідон Яків (Perridon) 183, 257  
Перселл Генрі 203

- Петро I 184, 186  
Петров Віктор 35  
Пекарський Міхал (Piekarski) 23, 86  
Пилипович Володимир 15, 16, 135  
Підгайці 112  
Піротта Ніно (Pirrotta) 22  
Пістон Волтер (Piston) 194, 204–206  
Піфагор 18  
Плешкевич Омелян 61  
Подляха Владислав 76, 83  
Покровський Аркадій 362  
Пол Вотт (Watt) 29, 30  
Полехін А. 328  
Полтава Леонід 249  
Польща 12, 66, 75–77, 81, 82, 86, 88, 99, 100, 112, 115, 132, 144, 263, 280, 281, 350, 367  
Понеділок Микола 73  
Попова Тетяна 34  
Попович Мирослав 32  
Портнов Андрій 283, 284, 316  
Прага 55, 74, 77, 94, 97, 214–216, 298  
Преображенський Антонін 313, 365  
Преторіус Міхаель 19  
Придаткевич Роман 233  
Прінстон 201  
Прицак Омелян 191, 282  
Прокопович Роман (Орленко-Прокопович) 61, 62, 100  
Прохасько Юрій 106  
Птасьнік Ян (Ptaśnik) 76  
Пуччіні Джакомо 115  
Пшеничка Петро 98  
Пясковський Ігор 26  
**Р**адзикеви́ч Володимир 62  
Радянський Союз (Советський Союз) 97, 184, 233, 234, 280, 324, 325, 328, 329, 360  
Разумовський Дмитро 196, 313, 365  
Райфенштайн Гельмут (Reiffenstein) 339  
Райх-Сельська Маргіт 68, 69, 76  
Раміс до Пареха 19  
Рамо Жан Філіп 19  
Раст Езра Гарднер (Rust) 312  
Рац Ервін ( Ratz) 22  
Ребет Дарія 257

- Ревуцький Дмитро 124, 178  
Ревуцький Левко 178, 245, 261  
Редінг Александр (Rehding) 21  
Рейнарович Лев 92–94, 96, 102, 103, 130  
Репіна Лоріна 33, 34  
Рим 12, 13, 59, 65, 81, 90, 91, 294, 303, 337, 345, 351, 352, 359, 361, 367  
Різ Густав (Reese) 347  
Різе Едуард (Reeser) 169  
Ріман Гуго (Riemann) 18, 21, 319  
Ріо-де-Жанейро 150  
Ріпко Олена 68, 76  
Ріш Вільям (Risch) 97  
Рогатин 227  
Роздольський Осип 186  
Ройко Олесь 93  
Романишин Петро 61  
Романовська Анна 93  
Романовський Іван 102  
Росія (Російська імперія, Московія) 180, 184, 186, 188, 196, 197, 207, 208, 210, 248, 279, 307, 312–314, 320, 322, 324, 330, 331, 361, 366  
Рот Йозеф 68  
Роттердам 192, 244  
Роцахівський Михайло 205  
Рудницький Антон 61, 73, 151–154, 164, 165, 296, 297, 327, 372  
Рудницький Михайло 134  
Рудницький Ярослав 156, 157  
Руснак Орест 130  
Сабат-Свірська Марія 92  
Савицька Наталія 31  
Савицький Роман 13, 94, 98, 101, 102, 104, 105, 124, 129, 130, 138, 162, 171, 200, 226, 227, 229, 233, 235, 322, 325, 327  
Савицький-мол. Роман 8, 26, 139, 321, 368, 369  
Савчук Ігор 331  
Саїд Едвард (Said) 7  
Саламон Сильвестр 61  
Сальво Бартоломео ді 355  
Самойленко Олександра 24  
Самчук Улас 70, 119, 120, 125, 225  
Сапп Алан (Sapp) 194, 206  
Сапрун Северин 105, 106  
Сарамага Богдан 125  
Саролеа Григорій (Sarolea) 263, 370

- Сарсель 65  
Сарторі Клаудіо (Sartori) 339  
Сван Альфред 308, 322  
Сельський Роман 69, 76  
Семеген Богдан 61  
Сербія 289  
Сиротинська Наталя 15  
Сицилія 72  
Сімович Роман 261  
Сірій Юрій 128  
Січинський Володимир 69, 102  
Січинський Денис 160, 245, 330  
Сіяк Дарія 327  
Скала-Старицький Мирослав (Старицький, Міро Скаля) 80, 94, 96, 104, 108, 109, 117, 228, 229, 231, 276, 369  
Скорик Мирослав 30  
Сліпий Йосип (Патріарх) 57–59, 260, 357, 367  
Словаччина 367  
Смаєрс Альберт 14, 88, 168–170, 172–174, 190, 192, 203, 230, 250, 299, 305, 333, 335–339, 342–344, 347–350  
Сміт Антоній 167, 241  
Смоленський Степан 303, 306, 365  
Смольський Григорій 70  
Сокіл Марія 61  
Солтис Адам 73, 78, 80, 93, 98, 100, 104  
Соневицька Ольга 95  
Соневицький Ігор 8, 30, 81, 329, 330, 372  
Сорока Микола 140  
Сорокін Пітірім 33  
Сосюра Володимир 103  
Степаненко Михайло 328, 329  
Степовий Яків 102  
Стефанівська Лідія 132  
Стеценко Кирило 31, 52, 56, 102, 125, 143, 214, 245, 261, 364  
Шешко Федір 9, 26, 197, 215, 216, 280, 296, 298, 306  
Штравінський Ігор 194, 201  
Штранк Олівер (Strunk) 308  
Штрасбург 255  
Штратегієр (Strategier Herman) 259  
Штудинський Юрій 157  
Штупницький Василь 177, 178  
Шудейк 256



- Сушко Ольга 109  
Східна Україна (Сумщина) 54, 122, 123, 210, 354  
Схоуте Рутгер (Rutger Schoute) 247  
Сяноцький Григорій (Grzegorz z Sanoka) 335  
**Тарнавський Володимир** 61  
Тарнавський Зенон 72, 102, 103  
Тарнавський Остап 105  
Тарнашинська Людмила 283  
Таттль Стівен (Tuttle) 194, 195, 206  
Тафт Роберт 312  
Твардовський Казамир 75  
Твін Сіті 238  
Театр «Розвага» 127–129  
Текелія Сава (Тюкали Савва, Tököli) 287  
Теліга Олена 292  
Тирович Людвіг 69  
Тирович Мар'ян 77  
Тис Юрій 71  
Титаренко Тетяна 121  
Тичина Павло 103  
Тишко Сергій 30  
Тищенко Олександр 175, 176  
Тільман Мерріт Артур (Merrit) 194  
Тільярд Генрі (Tillyard) 300, 302, 308, 312  
Тінкторіс Йоган 18, 19  
Тіссеран Ежен (Tisserant) 183  
Тоledo 337  
Толошняк Наталія 26  
Томпсон Рендел (Thompson) 194, 195, 203, 206  
Торонто 93, 212, 235, 320  
Трутовський Василь 196  
Туніс 72  
Турін Роман 69  
Туркевич Лев 102, 105, 123  
Туркевич-Лукіянович Стефанія 31, 73, 146  
Туркестан 214  
Тюрк Максиміліян 75  
**Угнів** 215  
Україна (Радянська Україна) 7–9, 11, 38, 42, 44, 45, 49, 54, 63, 65, 69, 106, 108, 121–123, 125, 161, 165–167, 175, 180, 184, 185, 188, 198, 207, 208, 210, 224, 240, 249, 253, 254, 278, 280, 282, 283, 285, 286, 289, 294, 295, 297, 303, 309, 310, 313, 315, 318, 323, 324, 326, 330, 350, 353, 360, 363, 368, 370, 371

- Українка Леся 123, 128  
Українська академічна гімназія 54, 55, 62–65, 75  
Український Вільний Університет в Мюнхені 158, 361  
Український католицький університет (УКУ), Львів 16, 37, 38, 46, 294, 359, 361, 367  
Український католицький університет ім. св. Климентія Папи (УКУ), Рим 59, 91, 359, 361, 367  
Улуханов Олександр 93  
Утрехт (Utrecht) 37, 54, 65, 88, 157, 174, 175, 183, 192, 197, 203, 206, 244, 247, 250, 254, 255, 259, 260, 262, 263, 267, 300, 302, 305, 306, 340, 348, 349, 352, 353, 366, 373, 374  
Утрехтський університет 12, 14, 162, 168, 169, 171–173, 182, 197, 230, 285, 287, 288, 311, 333, 342, 350, 364–366
- Ф**айхт Геронім 71  
Феван Антуан де (de Févin) 338, 341  
Федорів Мирон 152, 357–359  
Фельдкірх 122  
Фельдман Фріц 301  
Фельштинський Себастьян 18, 20  
Феранд Ернст Томас (Ferand) 301  
Філадельфія (Філядельфія) 216, 261  
Філіп Вітрі де 18, 19  
Філоненко Людомир 15, 26  
Фіндейзен Микола 196  
Фіншер Людвіг (Finscher) 346  
Флоренція 97, 327  
Фоменко Микола 233, 235  
Форарльберг 121–123  
Франке Йос 254  
Франкіно Гафурі 19  
Франко Іван 13, 93, 134, 260, 330  
Франкфурт 65, 339  
Франція 146, 183, 186, 233, 255, 260, 262, 263, 325, 340, 355  
Функ Карл (Funk) 21  
Фуртвенглер Вільгельм 110
- Х**арків 69, 153  
Харків Володимир 177  
Хвістек Леон 76  
Хибінська Марія 84  
Хибінський Адольф (Chybiński) 13, 14, 23, 50, 60, 71, 79–85, 87, 88, 98, 107, 114, 168, 172, 173, 203, 335  
Хмельницький Богдан 208, 209

- Хоакін де Васконселос (de Vasconcelos) 23  
Хома Йоаким 299, 302, 306  
Хомінський Юзеф (Осип) (Chomiński) 22, 50, 85–87, 105  
Хор ім. Миколи Лисенка 13, 365, 366  
**Ц**  
Цалай-Якименко Олександра 26, 309, 331, 332  
Цалек Аніта (Całek) 28  
Царліно Джозеффо 18, 19  
Цегельський Артем 57, 61  
Цегельський Євген 9, 105, 372  
Цепенда Кирило 109  
Цісик Богдан 102  
Цісик Володимир 157  
Цуккеркандль Віктор (Zuckerkandl) 22  
Цуффенхаузен 128  
**Ч**  
Чайковський Петро 91  
Чекан Юрій 317  
Чекановський Ян 75  
Червінський Ігор 15, 240  
Черешньовський Михайло 72  
Черкасенко Спиридон 128  
Чермінська Малгожата 45  
Чехословаччина 77  
Чижевський Дмитро 33  
Чикаго 152, 203, 204, 235  
Чишко Віталій 34  
Чортків 55  
Чужбинський Олександр 176  
**Ш**  
Шале Жак (Chailley) 230  
Шамо Ігор 245  
Швайцарія 121, 227, 231, 255, 263, 348  
Шварцкопф Елізабет (Schwarzkopf) 110  
Швеція 183  
Шевельов Юрій (Шерех) 133, 157, 179, 286  
Шевченко Ігор 298  
Шевченко Тарас 86, 90, 123  
Шелест Петро 282  
Шеллінг Фрідріх 273  
Шенк Еріх 108  
Шенберг Арнольд 210  
Шептицький Андрей (Митрополит) 54–57, 103, 158, 221, 222, 241  
Шер Річард (Sherr) 345  
Шиллер Фрідріх 106

- Шимановський Кароль 79, 98  
Шілінг Ульріка (Schilling) 21  
Шлемінська Аполонарія 102  
Шнайдерган Вольфганг (Schneiderhan) 113  
Шолті Джордж 110  
Шопенгауер Артур 106  
Шпігта Філіп 21  
Шраде Лео 182  
Шреер-Ткаченко Онисія 279, 280  
Штебляйн Бруно (Stäblein) 340  
Штраус Йоган 113  
Штраус Ріхард 110  
Штундер Зеновія 25, 97  
Шуберт Франц 106  
Шульц Бруно 68  
Шуміліна Ольга 198, 279–281, 313  
Шухардт Гуго 7  
Шухевич Юрій 102, 103  
Шюрінг Петер (Sühring) 22  
**Щ**епанська Мар'я 80  
Щербаківський Вадим 157, 302  
**Ю**гославія 279, 287, 288  
Юліанна, королева Нідерландів 256  
Юськів Теодор (Терен-Юськів) 8, 80, 92–94, 133  
**Я**блонський Леонід 74  
Яворський Болеслав 27  
Якобшталь Густав (Jacobsthal) 22  
Яковенко Наталія 144, 155  
Якуб'як Василь 60, 61  
Якуб'як Ярема 26  
Янів Володимир 157, 364  
Яременко Сергій 291, 293  
Яремчук Віталій 281, 283  
Яросевич Ірена (Рената Богданська) 74  
Ярошенко Микола 292  
Ясіновський Юрій (Jasynovs'kyj) 15, 16, 26, 37, 309, 367  
Ясперс Карл 33  
Яхімецький Здіслав 78  
Яциневич Яків 245  
Яцків Роман 73  
Ященко Леопольд 189

## Зміст

<b>Вступ</b> . . . . .	7
<b>1. Інтелектуальна біографія музикознавця: історіографія, джерела та методологія дослідження</b> . . . . .	17
1.1. Музикознавець versus музична біографія: виклики часу . . . . .	17
1.2. Інтелектуальна біографія у теоретико-методологічному вимірі. . . . .	27
1.3. Архів М. Антоновича і Ego-документи як джерело його інтелектуальної біографії . . . . .	36
<b>2. До еміграції</b> . . . . .	47
2.1. Етапи формування власної ідентичності: дитинство та юність . . . . .	47
2.2. Професійне та особистісне формування: львівський період . . . . .	66
2.3. Відень – Лінц – Ліцманштадт . . . . .	107
<b>3. «Планета Ді-Пі»</b> . . . . .	118
3.1. «Доба Ді-Пі» у листуванні Василя Витвицького з Мирославом Антоновичем (1946–1947 рр.) . . . . .	118
3.2. Мистецький Український Рух (МУР) та українське еміграційне музикознавство: тенденції та паралелі (1940-х – поч. 1950-х років ХХ ст.) . . . . .	132
3.3. Гіршберг – Кулемборг. Церковний спів в українській духовній семінарії в еміграції. . . . .	155
3.4. Утрехтський університет (1950-і рр.): захист докторату з музикології, початок наукової праці, інтернаціональний конгрес музикологів 1952 р. . . . .	163
<b>4. Науковий та творчий профіль 50-х років: Утрехт (Голландія)</b> . . . . .	190
4.1. Гарвардський період (1953 рік) Мирослава Антоновича . . . . .	190
4.2. «Світ людей науки»: інтелектуальний діалог в епістолярію М. Антоновича і П. Маценка . . . . .	209

4.3. До «історії намірів» українського еміграційного музикознавства: спроби відновлення журналу «Українська музика» . . . . .	222
4.4. Українське у Візантійському хорі з Утрехта: історія феномену . . . . .	239
<b>5. Інтелектуальна праця 60-70 років: на перехресті Сходу і Заходу . . . . .</b>	<b>278</b>
5.1. Партесна доба в наукових пошуках Мирослава Антоновича: погляд крізь епістолярій . . . . .	278
5.2. Що стоїть за фактами, або два погляди на походження української літургійної музики . . . . .	295
5.3. Проблеми ревізії радянських музично-історичних досліджень в еміграційному музикознавстві . . . . .	316
5.4. Жоскен Дебре у науковій спадщині Мирослава Антоновича (або як дослідження нідерландської музики XV–XVI ст. сприяло введенню україністики в європейський музикознавчий простір) . . . . .	333
<b>6. Завершення наукової праці (1982–2006).</b>	
<b>Нереалізовані проекти . . . . .</b>	<b>352</b>
<b>Висновки . . . . .</b>	<b>371</b>
<b>Summary . . . . .</b>	<b>376</b>
<b>Список використаних джерел, літератури . . . . .</b>	<b>380</b>
<b>Опис фотоілюстрацій . . . . .</b>	<b>425</b>
<b>Алфавітний покажчик . . . . .</b>	<b>428</b>

## Contents

<b>Introduction</b> . . . . .	7
<b>1. Intellectual biography of a musicologist: historiography, sources and methodology of study.</b> . . . . .	17
1.1. Musicologist versus musical biography: time challenges . . . . .	17
1.2. Intellectual biography in theoretical and methodological dimension . . . . .	27
1.3. M. Antonowycz's archive and Ego-documents as his intellectual biography source . . . . .	36
<b>2. Before emigration</b> . . . . .	47
2.1. Stages of personal identity formation: childhood and youth . . . . .	47
2.2. Professional and personal formation: Lviv period . . . . .	66
2.3. Vienna – Linz – Litzmantschadt . . . . .	107
<b>3. “The Planet Di-Pi”</b> . . . . .	118
3.1. «The Di-Pi Era» in correspondence between Vasyl Vytvytskyi and Myroslaw Antonowycz (1946–1947) . . . . .	118
3.2. The Artistic Ukrainian Movement (AUM) and Ukrainian emigrational musicology: trends and parallels (1940-ies – beg. of the 1950-ies of XX century) . . . . .	132
3.3. Hirschberg – Culemborg. Church singing of Ukrainian Theological Seminary in emigration . . . . .	155
3.4. Utrecht University: PhD thesis defense in musicology, beginning of scientific work, participation in international Musicological Congress of 1952. . . . .	163
<b>4. Scientific and creative profile of the 50-s: Utrecht (the Netherlands)</b> . . . . .	190
4.1. Harvard academic period (1953) of Myroslaw Antonowycz . . . . .	190
4.2. “The world of the men of science”: intellectual dialog in M. Antonowycz's and P. Matesnko's epistolary . . . . .	209



4.3. Before the “history of intentions” of Ukrainian emigrational musicology: attempts to revive Ukrainian music magazine . . . . .	222
4.4. The Ukrainian spirit in the Byzantine Choir from Utrecht: phenomenon history . . . . .	239
<b>5. Intellectual work of the 60-s – 70-s: on the crossroads of the East and West . . . . .</b>	<b>278</b>
5.1. Part singing era in the scientific search of Myroslaw Antonowycz: a view through epistolary . . . . .	278
5.2. What is hidden behind the facts, or two views on the origin of the Ukrainian liturgical music. . . . .	295
5.3. Problems of the Soviet musical and historical research revision in emigrational musicology. . . . .	316
5.4. Josquin des Prez in M. Antonowycz’s scientific work (or the way the research of the Dutch music of XV–XVI centuries contributed to the introduction of the Ukrainian studies into the European musicological space). . . . .	333
<b>6. Completion of the scientific work (1982–2006). Outstanding projects . . . . .</b>	<b>352</b>
<b>Conclusion . . . . .</b>	<b>371</b>
<b>Summary. . . . .</b>	<b>376</b>
<b>References . . . . .</b>	<b>380</b>
<b>The description of photographs . . . . .</b>	<b>425</b>
<b>Index . . . . .</b>	<b>428</b>

Наукове видання

Серія «Історія української музики: дослідження»

Вип. 27

Серія видається з 1995 року

**Уляна Граб**

**Мирослав Антонович:  
інтелектуальна біографія**

*Еміграційне музикознавство  
в українському культуротворенні  
повоєнних десятиліть*

Монографія

Літературне редагування

*Галина Ференц*

Коректура

*Людмила Кулакевич,*

*Галина Губалюк*

Макетування

*Марія Ткач*

Технічна редакція

*Ростислав Рибчанський*

Видавництво Українського католицького університету  
вул. І. Свенціцького, 17, 79011 Львів, факс: (032) 240 94 96

email: [ucupress@ucu.edu.ua](mailto:ucupress@ucu.edu.ua)

[www.press.ucu.edu.ua](http://www.press.ucu.edu.ua)

Свідоцтво про реєстрацію ДК 1657 від 20.01.2004

Підписано до друку 30.03.2019. Формат 60×90/16

Папір офсетний. Гарнітура Minion. Друк офсетний.

Обл.-вид. арк. 25,4. Ум. друк. арк. 28,5.

Наклад 300.

Друк: Приватне підприємство «Коло».

82100 Львівська обл., м. Дрогобич, вул. Бориславська, 8.

Свідоцтво про реєстрацію ДК 498 від 20.06.2001