

## ДВА ПІДХОДИ В ДОСЛІДЖЕННІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЦЕРКОВНОЇ МУЗИКИ ЯК ЕТАП У РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕДІЄВІСТИКИ

*Дано порівняльну характеристику підходів до дослідження історії української церковної музики Ф. Стешка і Б. Кудрика. Ці дослідники — сучасники, вихованці різних європейських музикологічних шкіл, — представляють джерелознавчий та музично-аналітичний підходи до дослідження теми.*

**Ключові слова:** концепції, еволюція, церковний спів, джерела, музичний стиль, національне й інонаціональне.

*Дана сравнительная характеристика подходов к изучению украинской церковной музыки Ф. Стешка и Б. Кудрика. Эти исследователи — современники, воспитанники европейских музыкологических школ, — представляют источниковедческий и музыкально-аналитический подходы к изучению темы.*

**Ключевые слова:** концепции, эволюция, церковное пение, источники, музыкальный стиль, национальное и инонациональное.

*The comparative characterization of approaches to the investigation of history ukrainian church music of F. Steshko and B. Kudryk. Both these reserches — the contemporaries, pupils from the different European musikology schools, represent source knowledge and music-analyse approaches to the investigation of theme.*

**Key words:** conceptions, evolution, church singing, sources, music style, national and other national.

Сучасна українська музична наука усвідомлює власний розвиток як процес творення наукових концепцій, серед яких як медієвістичні вирізняємо ті, предмет вивчення котрих склали багатовікові надбання української музичної культури. Специфіку їх осмислення в різні роки творили тогочасні пріоритетні інтереси музикологів.

У хронологічному ряду найвидатніших українських музично-історичних досліджень, що представляють медієвістичні концепції, окреме незаперечно авторитетне місце посідають праці Ф. Стешка та Б. Кудрика. Вони демонструють стан цього напрямку студій у 1920-40-х рр., які неодноразово аналізували Ю. Ясіновський, О. Мартиненко, Н. Толошняк, Л. Серганюк та ін. як спеціально, так і в різноманітних контекстах. Нове звернення покликане (ставить за мету) не просто ілюструвати суть «авторських» музикологічних ідей (що стануть предметом дослідження) «методом репрезентативних постатей», а й виявити

їх спільні і відмінні підходи й погляди в діахронному аспекті досліджень тієї теми. Особливості цього періоду в розвитку українського музикознавства, віддзеркалені у медієвістичних концепціях Ф. Шешка і Б. Кудрика, будуть об'єктом нашого розгляду. Новим контекстом поглиблюємо ступінь розробки означеної теми.

У роки становлення української музичної історіографії (1920–40-і рр.) (наукові зацікавлення церковно-музичною минувиною Ф. Шешка і Б. Кудрика) загальна картина осмислення історичного процесу розвитку української музики була дуже широка за характером та методологією. У різних національно-культурних умовах початку 1920-х рр. у Великій Україні і Галичині їм передували просвітницька всеохоплюючого типу концепція М. Грінченка з її розглядом генези української музики як самостійної органічної складової європейського культурного процесу через висвітлення узагальнених і конкретних питань, що привело до розуміння музично-історичного процесу як зміни стадій розвитку, «складного процесу інтонування і формобудови» [2, с. 47], та т. зв. «соціологічна» тенденція в працях С. Людкевича [9, с. 140], спрямована на висвітлення проблем побутування саме церковної музики та діяльності її творців. Один і другий підходи, доводячи функціонування самобутної і самостійної української музичної культури, мали підтримку українських дослідників у Галичині (Б. Кудрик) та в еміграції (Ф. Шешко)<sup>1</sup>. Здобувши європейську університетську музичну освіту, чернігівець Ф. Шешко і галичанин Б. Кудрик майже одночасно досліджували медієвістичну галузь<sup>2</sup> тоді, коли здобутки своєї науки були або недостатні, або надто мало знані, а чужа школа з її часто викривленою інформацією про нашу культуру, а часто її відсутністю, вже не задовольняла.

На думку музикознавців, головною спонукою до тодішніх досліджень історії церковної музики було намагання довести до ширшого загалу їх власне «усвідомлення української співочої традиції як складової цілісної національної музичної культури та невід'ємну частину європейської» [9, с. 141], причому на основі

---

<sup>1</sup> Це ще раз підтверджує постулат, що історія діаспори, а отже і її культури, є невід'ємною складовою історії (зокрема науки, мистецтва) всього українського народу, бо найсвідоміша частина української еміграції [наприклад, чеської в Празі, причетної до подій 1917–1920 рр. на Великій Україні, до котрої належав Ф. Шешко. — О. Г.] й на чужині залишалася відданою ідеям державної самостійності України та національно-культурного відродження українського народу [1, с. 10].

<sup>2</sup> Про це свідчить хронологія появи їх праць цієї тематики: першого (1877–1944), починаючи з 1929 р. ([1, с. 43–44], другого (1897–1952 (?)) — від 1931 [15, с. 5].

вагомих доказів, безсумнівних аргументів. Розуміння важливості виявлення і вивчення нотних джерел, дослідження їх особливостей дозволяло також осмислювати глибинні «первні» національної музичної стилістики.

Високо оцінюючи заслуги М. Грінченка в дослідженні генези української музики, Ф. Шешко, крім іншого, відзначав і відсутність в його «Історії української музики» широкого джерельного підґрунтя<sup>1</sup>, котрим славилися в подібних тогочасних працях німці, англійці, французи, італійці, голландці, іспанці, навіть поляки [10, с. 428]. Це, ймовірно, й спонукало науковця до започаткування власних джерелознавчих студій, котрі б стали «базою для створення наукової концепції історії української музики» [8, с. 22]. У 1929 р. у своїй статті «Джерела до початкової доби церковного співу на Україні» під впливом генетичного методу вивчення історії кожної народності М. Грушевського, взоруючись на його праці (щодо груп джерел) із застереженням щодо необхідності «певної модифікації в розподілі та угрупованні своїх джерел у порівнянні з класифікацією історичних джерел...» [10, с. 430], а також праці французя Г. Моно (про типи джерел) та німця Г. Адлера (щодо визначення поняття музично-історичного джерела) [10, с. 430], Ф. Шешко почав розробляти теоретичні питання музичного джерелознавства. В результаті йому вдалося окреслити методологічні контури пізнання джерел початкової доби церковного співу, зокрема в Україні.

Серед так званих «своїх» (тобто спеціально музичних) джерел Ф. Шешко називає передусім нотовані богослужбові книги (стихирарі, ірмолої, мінеї) та документи (звістки, трактати), стислий огляд яких (щодо особливостей нотації, місця зберігання, складу матеріалу незважаючи на його походження) здійснює на основі опублікованих даних переважно російських дослідників і власної інформації. При цьому він зазначає, що ці оригінальні видання першими в Східній Європі опубліковані в Києві, натомість віднайдені в інших місцевостях — лише копії з них [10, с. 433].

Неабиякою заслугою Ф. Шешка є його розуміння, що важливим джерелом для пізнання нашого церковного співу домонгольської доби є і пам'ятки співу «візантійських Греків, південних Слав'ян та пізнішого московського співу», оскільки перші

---

<sup>1</sup> Цей недолік був виправлений М. Грінченком у другій версії його праці, котра була підготовлена до друку через шість років (у 1928) і містила «понад 30 списаних дрібним почерком аркушів» огляду використаних матеріалів (літератури з різних сфер культури, численні рукописи та нотні видання) іноді з їх стислою характеристикою [2, с. 46—47]. Ф. Шешко не був обізнаний із цією об'ємною працею саме через заборону виходу її в світ.

є оригіналами щодо наших пам'яток [10, с. 438–439], а для других (російських) оригіналом (взірцем) був український спів. Велика музично-палеографічна праця над розшифруванням стародавніх пам'яток церковного співу надасть, на думку Ф. Шешка, можливість здійснити «синтетичний огляд» історії цього співу [10, с. 438], чим власне у подальшому він і зайнявся на основі набутого багаторічного досвіду.

Попри добру обізнаність із усіма матеріалами на музичні теми в галицькій періодиці починаючи з 1850-х рр., як і помітними пізнішими працями з історії української культури (Д. Антоновича, К. Студинського, М. Возняка, М. Грінченка), на які посилався у своїй першій історичній праці «*Historia muzyki ukrainskiej w Galicji w erose 1829–1873...*», Б. Кудрик не відмовлявся від вивчення музично-історичних пам'яток, більше того, серйозно досліджував рукописні Ірмологіони львівських збірок, Почаївський Богогласник у всіх важніших виданнях і «дав їм цікаві палеографічні й стилістичні оцінки» [15, с. 5]. У своєму «Огляді історії української церковної музики» Б. Кудрик аналізував нотацію, мелодику, ритміку, гармонію, наводячи нотні приклади кантів-псалмів з XVIII ст., «Тернопільської Літургії», концертів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, позбавляючи уваги українську гімнографію. Творчий і водночас такий же синтетичний підхід Б. Кудрика позначився й на інших його дописах на цю тему<sup>1</sup>.

Джерелознавчі зацікавлення Ф. Шешка інспірували виклад його власного ставлення історії до української музики. Історичні розвідки<sup>2</sup> вченого демонструють характеристику ним кожного історичного періоду починаючи від прийняття християнства до XVIII ст. включно з увагою до походження богослужбового співу, зовнішніх впливів на його розвиток, аналіз нотних книг, форм співу й особливостей його побутування в Братствах, перших музично-теоретичних трактатів та ін. І хоча через брак доступного

---

<sup>1</sup> Маємо на увазі статті: Доба старшого т. зв. «партесного» співу. (Dr. B. Kudryk — *Periodus sic dicta «cantus partesnyj» in historia musicae ecclesiasticae ucrainae*) // Богословія: Тримісячник: Видає Богословське наукове товариство.— Львів, 1937.— Т. XV.— Кн. 1.— С. 1–18; Чужі впливи в українській музичній культурі // Українська музика.— [Стрий], 1937.— Ч. 5–6.— С. 65–67.

<sup>2</sup> Ф. Шешко ще й автор наукових розвідок з історії церковної музики в Галичині (з особливою увагою щодо діяльності тут чеських музикантів) (1937–1938), на Підкарпатській Русі (1936), про перші українські нотодруки (1930), перші українські церковні композиції (1939), а також про історію видання творів Д. Бортнянського (1938), композитора М. Березовського (1942), врешті ґрунтовного енциклопедичного гасла про історію української музики (1930–1935) та ін.

вченому необхідного для повноти опрацювання джерельного матеріалу названі аспекти не могли бути спеціально окремо досліджені, проте й у такому загальному огляді в них простежується бажання автора виділити типові ознаки українського стилю в цьому жанрі. Такі ж наміри спостерігаємо й у працях Б. Кудрика.

Прагнення Ф. Шешка і Б. Кудрика до виокремлення та аналізу типових ознак національного стилю в жанрі церковної музики втілювалося в тому, що обидва виявляли зв'язок запозичень манери співу, початкове паралельне його функціонування з грецьким та східнослов'янським типами розспівів<sup>1</sup>. Одночасно підкреслювалася їх асиміляція в Україні під впливом сприятливої для цього атмосфери.

Як слушно зауважили музикознавці, перша спроба Ф. Шешка розглянути особливості музичних процесів окремо в Галицькому регіоні позначена застосуванням методу порівняльного аналізу на ґрунті аналогій між музикою різних регіонів України, не розриваючи в такий спосіб єдності в українській церковно-музичній традиції», використовуючи «факти суспільно-культурного життя для кращого мотивування свого бачення..., не перебільшуючи їх значення для національного мистецтва» [9, с. 147].

Попри ті ж висвітлені аспекти підходи Ф. Шешка і Б. Кудрика до вивчення історії розвитку української церковної музики відрізнялися: перший базувався на опрацюванні доступних йому в еміграції джерел, другий — на значному вмісті спеціальних музикознавчих аналізів. Крім того, підхід Б. Кудрика конкретніший завдяки знанням галицької періодики, аналізу особливостей рукописних Ірмологіонів із львівських збірок і нотної літератури, на відміну від аналізу Шешкова передусім європейських та російських музично-словесних джерел. Відтак помітні й дещо відмінні окремі висновки.

Передусім слід відзначити, що обидва музикознавці охоплюють дещо різні історичні етапи в розвитку української церковної музики: Б. Кудрик оглядає період від пол. XI стол до поч. XX ст. [5, с. 10, 102], а Ф. Шешко — з моменту прийняття християнства (X ст.), коли від візантійських греків до Галичини, як і до всієї України, була запроваджена візантійська Богослужба, до XVIII ст. [13]. При цьому вони ще й по-різному їх ідентифікують. Підхід Ф. Шешка — загальноісторичний, культурологічний: домонгольська доба (зародження церковного співу, до XIII ст.), передкозака доба (XIII–XVI ст., час «темноти»), козака доба (XVII–XVIII ст.,

---

<sup>1</sup> Щоправда, проблема стилю стосовно XIII–XIV ст. Ф. Шешком фактично не розроблялася: вона «загальмувала» на спостереженні повільної втрати зв'язку з візантійською та південно-слов'янською церковною музикою і зближення її із західноєвропейською.

«доба розквіту»), нова доба (XIX–XX ст.)<sup>1</sup>. Підхід Б. Кудрика — спеціальномузичний, починаючи від «візантійської» доби (з IV ст. до пол. XV ст.), далі — українське музичне середньовіччя (з пол. IX ст. — до кінця XV ст.), доба старшого партесного співу (1500 — до пол. XVIII ст.), «золота доба» української музики (бл. 1760–1825), перемишльська доба (М. Вербицький, І. Лаврівський), музика новітніх часів (П. Бажанський, А. Вахнянин, В. Матюк). Отже, при однаковій кількості історичних періодів (без огляду Б. Кудриком візантійської церковної музики як доукраїнського етапу) їх поділ не збігається.

Власне така етапність Ф. Шешко містить сліди впливу історичної періодизації М. Грушевського, підтримуваної українськими діячами в еміграції. Натомість галичанин виявився на стороні М. Грінченка, який закликав до врахування іманентно музичних закономірностей розвитку (котрі виявлялися в окремих «періодах мелодії, поліфонії, гармонії як трьох основних станах в житті музичного мистецтва» [2, с. 49]. За М. Грінченком, історія музики — це не тільки еволюція її форм, а й історія певних художніх ідей.

Ф. Шешко послідовно, чітко й збалансовано подає картину розвитку з особливою увагою до співаків, типи їх співу і записи цих співів у нотованих книгах певною нотацією<sup>2</sup>, осередки їх побутування і вивчення, трактати як дієвий освітній засіб. Найповніше досліджена Ф. Шешком українська церковна музика XVII — поч. XIX ст., імовірно по причині кращого його ознайомлення з джерелами саме з цього часу.

Натомість Б. Кудрик послідовно висвітлює візантійські (із увагою щодо «передньоазійських» переваг) церковно-музичні впливи (через Болгарію і Молдову) з урахуванням «матірної праснови» (старожидівських релігійних напівів), польських шляхів (впливів); реформу нотного письма (від невменної безлінійної нотації через «староукраїнське нотне письмо» з його стовповим і кондакарним знам'ям, «строчное пініє»; Київське знам'я; види співу (від антифонного до двоголосся, «триголосу», партесний спів); початкові співні форми (від правильної строфічної форми гимну з його відмінами: кондаками, канонем до церковно-народних пісень з усіма ознаками народних пісень, римованим текстом і правильним музичним ритмом та виразною дво- або триколінною формою пісні); перші осередки церковного співу

---

<sup>1</sup> Ця періодизація стосується як «церковномузичної», так і світської української музики, яку тут залишаємо поза увагою.

<sup>2</sup> Випускник Київської духовної семінарії, знавець стародавнього нотного письма, партесного співу, переписувач старослов'янських літургічних книг, учений і дослідник-практик Ф. Шешко відзначався неабиякою сумлінністю в роботі [1, с. 28–29].

(Києво-Печерська лавра, Львівська братська школа, Луцьке братство); перші теоретичні підручники співу («Наука всея мусікіі...», «Граматика...» М. Дилецького), Ірмологіони, врешті аналізує особливості церковно-народного співу, творчість М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та ін. композиторів. Його виклад тексту детальний (насичений цитатами, прізвищами, нотними прикладами), позбавлений припущень і здогадів.

Щодо виділення типових ознак національного стилю в жанрі церковної музики, то Ф. Стешко вважав, що «за складом церковних співів та їхніми мелодіями», а також нотацією українська церковна музика XVI–XVIII ст. є «майже дослівною копією сучасної їй візантійської музики»<sup>1</sup>. Традиційний (запозичений з привнесенням християнських традицій) церковний спів не відрізнявся від його практичних, з давен плеканих форм у цілій Україні<sup>2</sup>, що давало підстави говорити про їх стилістичну спільність [9, с. 145].

Б. Кудрик наполягав на творенні під впливом християнства питоמוукраїнської церковної музики, відмінної від грецької і болгарської, поширюваної з Києво-Печерської лаври і навіть спроможної «творити різні місцеві відміни» [5, с. 10], що, очевидно, передбачало існування сформованого зрозумілого і природного для інших місцевостей інваріанта. Визнаючи оригінальну «характеристичність» української церковної музики, Б. Кудрик також уважав її «витвором» болгаро-візантійського, а пізніше західноєвропейського впливів<sup>3</sup>.

На жаль, через неможливість фахового музично-палеографічного розшифрування старих нотацій (головним чином із Ірмологіонів<sup>4</sup>)

<sup>1</sup> Він пояснював це тим, що з уведенням нових християнських свят, на які в перейнятих українською Церквою з Візантії богослужбових книжках не було відповідних співів, виникла необхідність ці співи створювати.

<sup>2</sup> Ця впевненість була співзвучна з поглядом ще одного емігранта-культуролога і філософа Є. Маланюка, котрий писав, що «морально-етична свідомість населення Русі була... внутрішньо податна на етичну науку нової релігії» хоча б тому, що «Візантія ... творила довгі віки її геокультурну основу» [6, с. 104–105].

<sup>3</sup> У питанні впливів Ф. Стешко навіть дорікав Б. Кудрикові за перебільшення, на його думку, західних впливів у порівнянні із запозиченими від візантійської музики лише «суттєвими елементами» [11].

<sup>4</sup> Щодо обсягу, порядку розміщення матеріалу, текстів співів, нотопису, мелодики Ф. Стешку вдалося проаналізувати лише два Ірмологіони: 1700 і 1709 рр. («Перші українські нотодруки». Прага, 1929). Б. Кудрик обмежився порівнянням словесного, висотного і ритмічного позначення нот «київського письма», «західної мензуралки» із сучасним нотописом [5, с. 15], що його навіть, імовірно, на підставі ознайомлення із рукописними Ірмологіонами XVII–XVIII ст. зі збірок Богословської Академії та Національного музею у Львові, котрі згадає в переліку використаних нотних матеріалів [5, с. 114].

цим музикологам не вдалося розробити проблему стилєвих ознак музичної мови давнього київського розспіву, і вона залишилася на рівні констатації фактів або висуненні на їхній основі естетичних або культурологічних гіпотез (наприклад, у «гарячого унійника» Б. Кудрика стосовно «непереможного захоплення» українською шляхтою латинською церковною музикою і «масового її перетягання» в латинсько-польський табір» [5, с. 14], а у Ф. Шешка про швидкий перехід від нашого примітивного церковного співу до вищої композиційної форми (концертів) під впливом польської музики «а можливо й через безпосереднє ознайомство із західноєвропейськими зразками» [12, с. 25]).

Ф. Шешко високо оцінював перші друковані видання церковних пам'яток у XVIII ст.: Львівських ірмолоїв, «Богогласника» та синодального видання богослужбових книг у Москві (октоїху, ірмолою, празників для обіходу, 1772 р.) і вважав їх появу «знаменною» через подальший вплив на українське музичне життя. Вони, на думку Ф. Шешка, усталили певну редакцію церковних мелодій і запобігли появі недолугих новотворів, сприяючи формуванню характерного національного стилю. Натомість вплив чужого, італійського, стилю музики М. Березовського, Д. Бортнянського і А. Ведела, позбавленої, на його думку, українського забарвлення, мало позначився на подальшому розвитку нашої музики [8, с. 25]. Не заперечуючи важливого значення їх творчості, Ф. Шешко все ж вимагав не обмежуватися лише їх здобутками.

Це переконання дещо розходилося з поглядами західноукраїнських музикантів, зокрема Б. Кудрика, котрий увів щодо цього періоду означення «золота доба» і вважав їхню музику «найкращою синтезою чужого з рідним!» [4, с. 66]. Саме впливу стилістики Д. Бортнянського та ін. творців українського класицизму, зазнала релігійна творчість композиторів «перемисьльської школи». У ній музикознавець спостеріг «загальноєвропейську бідермаєрівську струю»<sup>1</sup>, котра на західноукраїнському терені набула «ідеальної форми компромісу» [5, с. 101].

Підсумовуючи, відзначимо, що суспільно-історичні умови початку XX ст. спричинили існування фактично двох наукових осередків з вивчення історії української церковної музики: у Галичині та за її межами, в еміграції. Вони стали справжніми науковими центрами національного значення, оскільки породжені появою професіональних музикознавців, котрі опанували наукові методи і здобули необхідних знань суміжних історичних та ін. дисциплін. Оскільки музикознавство Наддніпрянщини через полі-

---

<sup>1</sup> Із засадами цієї стилістики був ознайомлений ще з віденських років навчання. Сьогодні історики української музики обстоюють думку про М. Вербидького як сформованого на місцевому ґрунті романтика.



тичні умови не могло вивчати церковну музику, то її дослідження перемістилося на Захід: у Галичину та Чехію. При цьому музикознавці надавали перевагу ретроспективному напрямку досліджень. Вони розуміли, що «аналогії у ситуаціях різних періодів музичної культури дозволяли об'єктивно оцінювати стилістичні особливості попередників та, відшукуючи засади національного музичного мислення, висвітлювати типові творчі тенденції у адекватному мистецькому процесі» [9, с. 139].

Отже, Ф. Шешко і Б. Кудрик започаткували відповідно джерелознавчі та спеціально музикознавчі аспекти досліджень (нотопис, термінологія, репертуар, виконавці тощо) з особливою увагою до стилістики. Ф. Шешко і Б. Кудрик продемонстрували послідовність розгляду всіх факторів, подій, явищ, впливів, взаємодій, що сприяли її розвитку зі ще однією метою: комплексно дослідити контекст розвитку цього виду музичного мистецтва. Тому в кожному їхньому дослідженні спостерігається більшою чи меншою мірою розгляд історіографічних, культурознавчих, джерелознавчих та спеціально-музичних аспектів, і, як зазначав Ф. Шешко, ці досліді «треба переводити порівняльною метою, що принесе дослідникові найкращі овочі та захоронить його від неогрунтованих тверджень та концепцій» [11].

Монографія Б. Кудрика, в якій викладена його концепція дослідження історії української церковної музики з її різними аспектами та системним підходом, стала «одним із перших ґрунтовних викладів історії української церковної музики», а сам автор постав у ній «як глибокий знавець самої музики, зразки якої він детально аналізує, даючи їм вичерпну оцінку» [14, с. 166]. Завдяки цьому аналізу музикознавець остаточно подолав попередній етап дилетантизму, вибірковості, фрагментарності в підходах до висвітлення історії української музики, започаткувавши еволюційний підхід і піднявши на високий професійний рівень дослідження деяких нових явищ, зокрема в історії церковної музики.

Ф. Шешко, теоретично й практично добре обізнаний з європейськими дослідженнями в цій галузі та її українськими пам'ятками, першим порушив проблеми музичного джерелознавства, а також питання необхідності музично-текстологічного аналізу нотних пам'яток української церковної музики (вважаючи, що музично-палеографічне дослідження головного об'єкта — музичної пам'ятки — потребує спеціальної ґрунтовної музикологічної освіти). Цікаво, що досліджуючи музично-словесні пам'ятки, протягом усього періоду зацікавлення давньою музикою вчений не був переконаний. Оскільки під історією музики слід «розуміти історію головно музичних творів», то «головним об'єктом музично-

історичного досліджує ...головно... музичні твори» [10, с. 431]<sup>1</sup> і саме «їм мусить бути присвячена головна увага дослідників і на них вони мусять спирати свої висновки та концепції» [10, с. 9].

Сьогодні усвідомлено, що «великою заслугою музикознавця є введення джерел з української музичної культури до західноєвропейського наукового обігу, а створена ним довідкова бібліографічна база зі слов'янської музики не мала аналогів у тодішньому музикознавстві слов'янських країн» [3, с. 43]. На цій основі, відтворивши загальну картину розвитку церковної музики аж до «новітньої доби» та окремо в Галичині в XVII—XIX ст. з особливою увагою на діяльність тут чеських музикантів, Ф. Стешко виявив власну позицію щодо вивчення історії української церковної музики, чим суттєво долучився до створення концепції загальної історії української музики.

Представляючи в українському музикознавстві хронологічно один період у вивченні історії музики, дослідження Ф. Стешка і Б. Кудрика фактично виявили два підходи (різні модули мислення), що відрізнялися між собою наголошенням різних аспектів: джерелознавчого та сутнісно-музичного. Додамо, що тоді в історично-культурологічний період в українському науковому музикознавстві 1920–1940-их рр. спостерігався т. зв. процес структурного «укомплектування» української культури, в т. ч. або й передусім) стосовно культурної реалізації українців, котрі в умовах неукраїнської державності демонстрували прагнення до активного національного самоствердження. Своїми дослідженнями, виконаними ще й завдяки засвоєнню новітніх традицій європейського історичного музикознавства в празькій (Ф. Стешко) та польській (Б. Кудрик) музикознавчих школах, вони довели, що українська культура з притаманними їй відкритістю і здатністю до трансформації, перебуваючи в постійному розвитку, є невід'ємною частиною культури європейської і сприяє формуванню єдиного європейського культурного простору. Посилена увага до музично-історичної теми демонструвала не лише специфічно національну, а й типову для європейського музикознавства тенденцію, що відповідає тогочасному баченню світу: осмисленню його в генетично-еволюційному аспекті, зіставленню національного й інонаціонального начал та ін. Міжвоєнне покоління української інтелігенції, що сповідувало українську національну ідентичність незалежно від місця проживання, саме так представивши українську культуру із забороненою у Великій

---

<sup>1</sup> Пізніше, у 1937-му, вже знаючи зміст Кудрикових історичних статей, він ще раз наголосить на необхідності «постійно пам'ятати, що предметом музично-історичних студій мусять бути головним чином музичні твори» [11].

Україні церковно-музичною проблематикою<sup>1</sup>, сприяло виходу її зі статусу провінційної на самостійний науковий шлях розвитку.

### Список літератури

1. Беднаржова Т. Федір Стешко український вчений-педагог, музиколог-теоретик / Тетяна Беднаржова. — Тернопіль-Прага, 2000. — 254 с.
2. Гнатюк Л. Концепція курсу історії української музики у підручнику Миколи Грінченка / Лариса Гнатюк // Українське музикознавство: науково-методичний збірник. Вип. 31. — К., 2002. — С. 43—55.
3. Граб У. Музикологія як університетська дисципліна / Уляна Граб. — Львів: Вид-во УКУ, 2009. — 177 с.
4. Кудрик Б., д-р. Чужі впливи в українській музичній культурі / Д-р Б. Кудрик // Українська музика. — [Стрий], 1937. — Ч. 5—6. — С. 65—67.
5. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. (Серія: Історія української музики. Випуск 1. Дослідження) / Борис Кудрик. — Львів, 1995. — 127 с.
6. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури / Євген Маланюк // Маланюк Є. Книга спостережень. — К. : «АТІКА», 1995. — С. 85—141.
7. Мартиненко О. В. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження) / Оксана Василівна Мартиненко. Автореферат на здобуття ... канд. мистецтвознавства. — К., 2001. — 20 с.
8. Мартиненко О. Нарис історії музики Федора Штешка: спроба аналізу концепції / Оксана Мартиненко // Наукові записки [Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка]. Серія: Мистецтвознавство. — Тернопіль, 2006. — 2 (17). — С. 22—26.
9. Серганюк Л. З історії вивчення церковної музики Галичини / Любов Серганюк // *Musica Galiciana*. Том III // Pod red. Leszka Mazery. — Rzeszow, 1999. — С. 139—148.
10. Стешко Хв., доц. Держела до історії початкової доби церковного співу на Україні / Хведір Стешко, доц. // Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова. Т. I. — Прага, 1929. — С. 425—440.
11. Стешко В., д-р. До історії української церковної музики [рец. на ст. Б. Кудрика «Доба старшого українського так званого «партезного» співу / Д-р В. Стешко // Богослов'я. — Львів, 1937. — Том XV. — Кн. 1. — [С. 1—18] // Діло. — 1937. — Ч. 223. — 10 жовтня. — С. 9.
12. Стешко Ф., д-р. З історії української музики XVII ст. // Беднаржова Т. Федір Стешко український вчений-педагог, музиколог-теоретик / Тетяна Беднаржова. — Тернопіль-Прага, 2000. — С. 116.
13. Стешко Ф. Україна: Історія музики / Ф. Стешко // Українська Загальна Енциклопедія: Книга Знання. В 3-ох томах... / Під гол. ред. Івана Раковського. Том третій: С—Я. — Львів-Станіславів-Коломія, 1939. — С. 497—502.

---

<sup>1</sup> Тоді в музичному житті Великої України відбувалася, за словами Ф. Штешка, «боротьба ідеологій».

14. Толошник Н. Наукові студії Бориса Кудрика в галузі церковної музики / Наталія Толошник // *Musica Galiciana=Музика Галичини. Том VI* // Ред. колегія: С. Павлишин та ін. — Львів, 2001. — С. 165–170.
15. Ясиновський Ю. Від редактора / Юрій Ясиновський // Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. (Серія: Історія української музики. Випуск 1. Дослідження). — Львів, 1995. — С. 3–5.

*Надійшла до редакції 08.05.2012 р.*