

УДК 78.072грас-рутс:78.03(477)"18"](045)  
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301107

**ДУБРОВНИЙ Т. М.**

**Дубровний Тарас Миколайович** — кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4879-0008>

[taras.dubrovnyy@lnu.edu.ua](mailto:taras.dubrovnyy@lnu.edu.ua)

© Дубровний Т. М., 2024

## **КАТЕГОРІЯ «ГРАС-РУТС» ТА УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ХІХ СТОЛІТТЯ**

Розглянуто українське музичне мистецтво ХІХ століття, дослідження та аналіз якого у радянський період історії України мало вторинний, метонімічний характер і до тепер перебуває поза належною увагою науковців. На сьогодні цей пласт національної культури залишається не переосмисленим та недооціненим; його розуміння є поверхнево спрощеним, а оцінка — заниженою. Насамперед, уточнення потребують термінологічна база та зумовлений нею аналітичний інструментарій, уточнення яких дозволить розставити чіткі аксіологічні акценти, поглибити розуміння специфіки розвитку національного мистецтва, надавши йому принципово нового якісного рівня. Тому до загальноприйнятого та сформованого в класико-романтичну добу поділу музичного мистецтва на «високе», «низьке» та «низове», пропонуємо ввести в музикознавчий дискурс нову категорію «грас-рутс» (Grassroots), яка априорі позбавлена пейоративної семантики й дає можливість розглядати музичну продукцію згаданого періоду більш релевантно. «Грас-рутс» не лише пояснює, а й змістовно опередметнює культуротворчі процеси, які були рушійною силою у розвитку музичного та інших видів мистецтв у період їх становлення. Водночас, виходячи з етимології, категорія «грас-рутс» є органічною для української музичної культури, дає можливість коректніше зрозуміти/описати процеси історії української музики та забезпечує інтеграцію українського музикознавства з більш широким гуманітарним вокабуляром. Завдяки використанню категорії «грас-рутс» на поверхню піднімаються основні онтологічні засади сутності українського музичного мистецтва, його фундаментальні характеристики, увиразнюються глибинні зв'язки й засадничі функції етнічного й ментального свідомого та підсвідомого мистецького рівнів, на які опиралася національна культура загалом та національне музичне мистецтво зокрема.

**Ключові слова:** українське музичне мистецтво ХІХ століття, грас-рутс мистецтво, домашнє музикування, «високе», «низьке», «низове» мистецтво, бідермаєр.

**Вступ.** Переосмислення сутності явищ, які відображали б загальний рівень українського мистецтва і культури ХІХ століття, є актуальним, оскільки наявні рівні дефініції «високого», «низького» і «низового» стилів не завжди і не у повній мірі відповідають змісту та якості авторської чи анонімної творчості. Це особливо важливо з огляду на те, що, для прикладу, «низьке» мистецтво, яке у ХІХ столітті отримало назву «кітч», виявляємо у музичних зразках попереднього, ХVІІІ століття. Водночас, враховуючи складність мистецьких процесів, їх багаторівневу структуру жанрово-стильового, регіонального та історичного нашарувань, вищезгадані дефініції можуть

слугувати лише базисними «стовпами». Вони вказують на якість основних культурно-мистецьких явищ що інколи, однак, суперечить суті загальноприйнятої парадигми. Зокрема аматорська та професійна композиторська творчість чітко розмежовує мистецтво за принципом аматорське — низьке, професійне композиторське — високе. Однак таке визначення не завжди відповідає мистецькій якості окремих творів професійних композиторів XIX століття, які писали для домашнього вжитку. Мова йде, переважно, про зразки «низового» мистецтва, а іноді й кітчю.

**Актуальність теми.** При детальному аналізі зразків вітчизняної мистецької продукції згаданого періоду переконуємося, що загальний рівень музичної творчості також не завжди вписується у загальновизнані рівні щодо якості, виходячи за рамки звиклих окреслень категорій «високого», «низького» і «низового» мистецтва. З одного боку, об'єктивно це пов'язано із соціокультурними обставинами, що не сприяли в досягненні рівня «високих» зразків, рівноцінних тогочасній західноєвропейській культурі, а з іншого — за своїм семантично-змістовним наповненням, не зовсім відповідають наступному рівню «низового» контексту. Водночас, категорія «низового» етимологічно має переважно пейоративну, занижену оцінку мистецької творчості як нерозвиненої і, відповідно, несе негативну семантику. Сказане зумовлює вибір об'єкту, предмету дослідження, формулювання його завдань та окреслення використовуваних методологічних підходів.

**Мета статті** — завдяки розширенню термінологічного компендіуму скоригувати усталені оцінки музичних творів, максимально їх об'єктивізувавши. Об'єктом аналізу для термінологічного уточнення й категоріального розширення стали композиторські твори, в основу яких було покладено фольклорні елементи. Предмет дослідження — твори, передбачені для щоденного вжитку, салонного, домашнього музикування XIX століття. **Методологічні підходи** пов'язані з основною метою дослідження та опираються на історико-генетичний, соціокультурний та національний контекст.

**Результати дослідження.** Західноєвропейську моду на салонне, домашнє музикування в українських реаліях переважно запроваджували священники зі своїми родинами, а також дворяни та шляхта, які й самі часто компонували. Культивуючи цю традицію у своїх заміських маєтках та садибах, вони часто залучали талановитих селян до складу домашніх оркестрів та ансамблів. Варто зазначити, що в основі творів для домашнього вжитку переважно використовувалися українські народно-пісенні танцювальні інтонації та ритмоформули.

З огляду на вищезазначені особливості розвитку українського музичного мистецтва, у науковий обіг доцільно ввести термін, що є своєрідним репрезентантом зазначених мистецьких процесів й більш відповідно відображає їх категоріальний рівень та семантику. Таким терміном, на наш погляд, може бути слово англomовного походження *grassroots* (*грас-рутс*), що має подвійне семантичне навантаження й за своєю етимологією позбавлене негативної, пейоративної семантики — зокрема, щодо музичних жанрів. В перекладі з англійської слово *grassroots* буквально означає «низове». В основі етимології слова лежать два корені: *grass* — трава, та *roots* — коріння.

Як термін, *grassroots* використовується в політології США для означення ініціативи рухів знизу (мас) — уверх (політичне керівництво). Відтак, при застосуванні цього терміну при аналізі культурно-творчих процесів на прикладі українського музичного мистецтва переконуємося, що він відображає не лише особливості умов розвитку музичної культури з опорою на національну, фольклорну основу, але вказує також на її сутність.

Кембріджський словник у контексті політології перекладає термін *grassroots/грас-рутс* як «звичайні люди в суспільстві чи організації, особливо політичній партії»<sup>1</sup> (загальні маси). Так у США називають спонтанні масові рухи «знизу». Під *grassroots* розуміють умовно кажучи «справжні» рухи, організовані громадянами для боротьби за свої права. Вони пов'язані з прийняттям рішень знизу вгору, а не зверху вниз, та іноді вважаються природнішими або більш спонтанними, ніж запроваджені традиційними владними структурами. Тому *grassroots* можна перекласти також як «ініціатива знизу», або «ініціатива мас». Термін *grassroots* винайшов сенатор від штату Індіана Альберт Беверідж у 1912 році. Зокрема, виступаючи на з'їзді своєї Прогресивної партії, він декларував, що «партія виникла з коренів, з того ґрунту, який є основним для людських потреб»<sup>2</sup>. Підкреслимо, що в культурології та мистецтвознавстві ця дефініція не застосовувалася.

Важливо, що термін *grassroots*, при використанні його для окреслення певного пласта музичної творчості, вказує на чітке семантичне визначення поняття «низового» (закоріненого) — як основи, що відображає цілісну картину у формуванні Культури як видимого горизонтального явища з опорою на народну, фольклорну основу. А також і «високого» вертикального, на яке нанизується розвиток професійного мистецтва з опорою на глибинні, ментальні, архаїчні, духовні цінності. Це цілком відповідає семантичному руху знизу (народне мистецтво, фольклор) — уверх (через аматорський рівень інтерпретації та коментування «високої культури» — до професійного «високого» мистецтва на основі фольклору). Відразу зазначимо, що *грас-рутс* мистецтво априорі не претендувало на інноваційність чи переобтяженість інтелектуальними формами. Однак, воно творило якісний і професійний продукт, що виконував важливу гедоністично-релаксивну функцію, сприяв емоційній розрядці якнайширших кіл поціновувачів. Подальший аналіз творчості українських композиторів показав, що *грас-рутс* мистецтво в залежності від рівня його застосування (у професійній творчості чи аматорській) може бути як «низовим» (представники перемиської композиторської школи, творчість М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового Є. Козака, А. Кос-Анатольського та ін.), так і зразком «високого» мистецтва (творчість М. Лисенка, М. Колесси, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького та ін.). Важливо, що на рівень приналежності до *грас-рутс* мистецтва вказують як автентичні фольклорні інтонації, так і авторські фольклоризми (метроритміка, лади тощо). Отже вважаємо, що застосування в мистецтвознавчій науці та музикології зокрема терміну «*грас-рутс*» не лише пояснює, а й змістовно опредметнює культуротворчі процеси, які були рушійною силою у розвитку музичного та інших видів мистецтв у період їх становлення. Це відображало також загальну тенденцію й особливість українського Відродження, яке опиралося «не на державу “згори”, а на ініціативу місцевої знаті та розбудовану мережу громадських інституцій “знизу”» [Грицак, 2021, с. 118], з орієнтацією на народне, фольклорне мистецтво. Власне, таким принципом характеризується розвиток українського мистецтва XVIII і XIX століть<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Grassroots. *Cambridge dictionary*. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/grassroots>

<sup>2</sup> Grassroots. *Wikipedia*. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Grassroots>

<sup>3</sup> Див. докладніше: Дубровний Т. Grassroots як мистецька категорія української культури XVII–XIX століть. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. Київ : Міленіум, 2022. Вип. 42. С. 41–46.

Західноєвропейська культура відрізнялася від української насамперед тим, що вже у період Середньовіччя в Європі сформувався не лише аристократичний прошарок суспільства, але й визрівали освітні реформи. Це проявилось у закладанні ще в XII–XIII століттях перших освітніх інституцій — Університетів, що стали невід’ємною складовою західноєвропейського розвитку. Згодом активізувався і розвиток мистецтва, зокрема і музичного, що у висліді вплинуло на формування естетичних смаків придворної знаті. З часом це обумовило появу мистецьких зразків «високої» професійної культури. Поступово з’являлися визначні особистості та їх послідовники, які формували західноєвропейські композиторські школи (наприклад, стильові особливості композиторської творчості представників т. зв. віденського Класицизму), а відтак створення та розповсюдження ряду таких популярних жанрів як опера, симфонія, концерт, сюїта та ін. Водночас на розвиток духовної музики, зокрема її поступову секуляризацію, впливали і церковні реформи. У Німеччині, як центрі релігійних реформ XVII століття, це призвело до розвитку паралітургійних жанрів, зокрема, до виникнення жанру «духовної пісні». Тексти і мелос цих пісень часто використовували у своїй творчості тогочасні композитори, зокрема, у жанрах пассіону, кантати, у хоральних обробках тощо. Збереглися деякі імена авторів цих пісень, зокрема, Йоганес Ріст і дякон однієї з берлінських церков Пауль Герхардт. До нас дійшло двадцять хоралів Й. С. Баха на строфи текстів П. Герхардта, один з яких композитор використав у своїх «Страстях по Іоану» та «Страстях по Матфею», ще один — в «Страстях по Матфею» та в Різдвяній Ораторії. Слід зазначити, що принцип створення численних текстових варіантів на одну мелодію, як і стилістична близькість категорій «духовного — світського», були характерними вже для епохи Бароко та періоду Реформації й проіснували в консервативній Німеччині, культура якої мала безпосередній вплив на розвиток українського музичного мистецтва, впродовж кількох століть. Лютеранська церква толерувала використання методів перетекстування давніх мелодій пісень — народних німецьких, обрядових католицьких та ін.

Зазначимо, що в хоралах, як і в духовних піснях XVII століття, звиклою була практика підставляння різних текстів на одну мелодію. Це у свою чергу послаблювало безпосередній вплив слова на музику, адже мелодія була одна, а тексти різні, що не співпадало з традиційними поглядами католицької церкви, де псалмодійна монодія і артикуляція латини домінували над мелосом. Згодом залучення до німецьких духовних жанрів декламаційно-розспівного речитативу, запозиченого з італійської опери, спричинило їх подальшу секуляризацію.

У XIX столітті, з розвитком капіталізму та процесами інтенсивної індустріалізації, що супроводжувалася масовим зростанням промисловості, розросталися й міста, а також невпинно зростали й різноманітні прошарки суспільства, серед яких згодом сформувався т. зв. середній клас, зокрема й інтелігенція, яку представляли, окрім духовенства, також дворяни, купці і заможні міщани (колишні селяни). Середній клас, який становив переважну більшість суспільства, потребував не лише фінансової стабільності, але й прагнув опанувати культурні та мистецькі надбання, однак загальний рівень освіти його репрезентантів дозволяв досягти розуміння лише на поверхневому рівні. Це обумовило появу такого явища як кітч, об’єктами якого стали копії зразків «високого» мистецтва (картини, меблі), що часто оздоблювали інтер’єри домашніх салонів. Водночас серед розваг традиційним явищем XIX століття стало салонне, домашнє музикування, в середовищі якого сформувалася так звана «бюргерська» культура, що культивувала спокій і стабільність, а також «давала можливість деякою мірою утримувати політичну і культурну рівновагу у німецькомов-

ному регіоні в епоху Реставрації» [Муравська, 2013, с. 220]. Все це створило підґрунтя для появи стилю, який найбільше проявив себе в образотворчому і прикладному мистецтвах, в літературі та музиці, в оздобленні інтер'єрів приватних садиб та помешкань, отримавши назву *бідермаєр* — як відображення смаків міщанської культури.

Від бідермаєрової естетики всіляко відгороджувалися представники західно-європейської аристократії, а критики мистецтва протиставляли його «високому» Романтизму. Однак із розростанням міст салонна музика ставала все більш масовою та популярною, що згодом вплинуло і на її якість: «абсолют був заступлений народом» (В. Скуратівський). Зауважимо, що характерне для урбаністичної культури явище кітччу — як окреслення несмаку та дешевої імітації «високого» мистецтва в міському побуті з одного боку, та поява стилю бідермаєра з іншого, — вказує на певний розподіл векторів розвитку культури. Один із них став уособленням «низького» профанного мистецтва, інший — «низового», з тенденцією до розширення кола професійної музики (наприклад, камерно-інструментальне професійне салонне мистецтво).

Про універсальність визначень мистецьких процесів свідчить тенденція в контексті географічного поширення впливу моди традиції бідермаєру, зокрема домашнього музикування, за межами Австрійської імперії, що досягало інколи рівня професійного мистецтва. Зокрема, на Чернігівщині, на думку Олега Васюти, «розвиток музичного мистецтва цієї доби (XIX століття — Т. Д.) позначений зростанням кількості музичних колективів у маєтках чернігівських землевласників, зокрема найбільш відомими стали: музичний театр Дмитра Ширая, оркестри і камерно-інструментальні ансамблі Михайла і Олексія Будлянських, Григорія Галагана, Григорія Тарновського, Петра Завадовського, Олександра та Іллі Лизогубів та ін. Діяльність музичних колективів при панських маєтках сприяла поширенню диригентської культури; вокально-хорового, симфонічного, камерно-інструментального виконавства, становленню музичного театру та хореографічного мистецтва» [Васюта, 2021, с. 253–254].

Традиція домашнього музикування прижилася також і в найбільших містах Східної та Південної України — Харкові та Одесі. Зокрема, Василь Щепакін згадує приватні вітальні місцевих харківських дворян — родину Квіток та маєток князя Михайла Голіцина, а також музичні ранки у представника харківської інтелігенції Й. Вільчека [Щепакін, 2017, с. 206]. Серед нечисленних згадок про домашнє музикування в Одесі зберігся репортаж у газеті «Одеський вісник» за жовтень 1884 року, в якому згадується подія у приватному помешканні адвоката П. Зленка, де зібралися знамениті музиканти. Серед них згадуються скрипаль Василь Салін, угорський віолончеліст Зігмунд Бюргер, піаніст Фельдау та ін.

Незважаючи на активний розвиток та популяризацію мистецтва в середовищі домашнього музикування української шляхти та міщан, з точки зору розвитку освіти і науки XVII–XVIII століть Україна все ж таки перебувала на маргінесі метрополій. Через тривалу відсутність впливової домінуючої ролі в суспільстві, в Україні були відсутні спеціалізовані музичні заклади, що забезпечували б розвиток українського музичного мистецтва, зрештою, як і класичні університети з українською мовою викладання<sup>1</sup>. Тому творчий поступ зосереджувався переважно в межах церковного ми-

---

<sup>1</sup> Йдеться про університети, у яких мова викладання була б українською, й відповідно — освіта. На теренах України XIX століття функціонували Львівський університет, заснований 1661 року (сьогодні Львівський національний університет імені Івана Франка); Імператорський Харківський університет, заснований 1805 року (сьогодні Харківський національний університет імені

стецтва через наслідування західних зразків (як слушно зауважив Климент Грінберг, «безперервність і внутрішня логіка мистецтва обмежуються його історією»<sup>1</sup>).

Важливо зазначити, що поширення на українських землях доби Романтизму згаданої вище практики салонів і традицій домашнього музикування серед дрібної знаті та міщан не мало такого спротиву, як це було в Західній Європі. В Україні за-своєння традиції домашнього музикування відбулося завдяки представникам серед-нього класу, які прагнули стати частиною культури метрополії і творили своє куль-турне середовище в міру власної мистецької освіченості, принцип якого полягав в ініціативі знизу (фольклорне, народне начало) — вверх (грас-рутс мистецтво). На та-кий принцип звертає увагу Володимир Пилипович у Вступному слові до «Старога-лицької сольної пісні XIX століття» авторства Василя Витвицького: «композитори, попри очевидні інспірації з боку Миколи Лисенка, не були спроможні творити у ви-соких жанрах — оперному та симфонічному. <...> ...світська творчість галицьких композиторів XIX ст. (а це були в основному священики — Т. Д.) вповні вписується у структуру німецького бідермаєру, який послуговувався музичними жанрами най-більш податними на тривіалізацію. Це пісня (солоспів та малі хорові форми Liedertafel), інструментальна мініатюра та співогра (Siengspiel)» [Пилипович, 2004, с. 13]. В подальшому це вплинуло й на жанр духовної пісні, у якому чим раз більше проявлялася тенденція до спрощення фактури та мелодичної лінії, а також загальна секуляризація. Борис Кудрик вказує на еволюцію в жанрі духовної пісні початку XX століття та часу, коли духовна пісня переживала свій розквіт у XVIII столітті. Очеви-дна різниця в якості цього жанру, що найбільше зазнав трансформації упродовж XIX століття, обумовила його поділ на богогласникові та нововасиліянські (назва похо-дить від монашого ордену Василія Великого, в народі названого Василіянським — Т. Д.) духовні пісні. Останні отримали визначення «популярно-релігійного» «васи-ліянського піснярства». Б. Кудрик стверджує, що музична частина цих творів зовсім віддалилася від богогласникових пісень попередніх століть: «мелодика нинішніх пісень негує зовсім давню хоралову основу і замість цього уводить елементи радше заамерикані-зованої сучасності, чим суворой поваги старообрядовости» [Кудрик, 1995, с. 111]. Вважа-ємо, що причиною цього стала зміна парадигми при створенні пісень богогласникових та нововасиліянських, що полягала у зміні функції цих пісень з просвітницької на фун-кціональну, семантика яких була розрахована на якнайширшу аудиторію.

Водночас, українська адаптована версія бідермаєру, як згодом і сецесії, не су-перечила, а навпаки, вбирала багатий український фольклорний доробок у свій спо-сіб інтерпретуючи його, створюючи, таким чином, новий естетичний рівень — поміж «низовим» та «високим» мистецтвом. Ці твори за своїми професійними характе-ристиками стояли вище рівня «низового» мистецтва, але за своєю жанровою принале-жністю не досягали зразків «високого» мистецтва. Власне, вони стали зразками но-вої якості, що цілком вписується у рівень демократичного gras-рутс мистецтва. Слід зазначити, що при виокремленні цього нового рівня дефініції (грас-рутс) навіть окремі прояви явища кітч у українській культурі мали швидше позитивний харак-тер, оскільки в такий спосіб доповнювалися пропущені ланки й знімалася напруга в

---

В. Н. Каразіна); Імператорський університет Св. Володимира, заснований 1834 року (сьогодні Київський національний університет імені Тараса Шевченка). Викладання в цих університетах про-водилось польською, латинською та російською мовами відповідно.

<sup>1</sup> Докладніше: Енциклопедія постмодернізму / Ч. Вінквіст, В. Тейлор. Київ : Основи, 2003. С. 180.

протистоянні «оригінал» — «копія», «духовне» — «світське» тощо<sup>1</sup>. В результаті, все це комплексно створювало надійне підґрунтя для визрівання й появи українського професійного мистецтва «високої полиці».

Для української культури XIX століття стало в цьому плані визначальним, адже на рівні із прагненням досягнути зразки «високої» європейської культури відбулося чітке усвідомлення й своєї національної ідентичності та унікальності. Тому, поряд із збиранням фольклору та його популяризацією в міському просторі численними збирачами-фольклористами, постає і композиторська творчість. Знаковими представниками доби Романтизму є постаті Михайла Вербицького та Миколи Лисенка, а також їх послідовників. В їх творчості чітко прослідковується тенденція — прагнення вивести національну музичну культуру на принципово новий якісний рівень, що сприяло синтезу жанрових різновидів західноєвропейської культури з національним фольклором. Присутність фольклорної основи надала адаптованим класичним жанрам нового дихання, нових барв, а також сприяла актуалізації незадіяних пластів, енергетичної потенції і нового змісту здавалося б, давно знаним та співаним у побуті народним пісням. Фактично, опора у композиторській творчості (особливо інструментальній) на національний фольклор також відповідає яскравим зразкам грас-рутс мистецтва, яке, за своєю етимологією, черпає ініціативу (ідею) з низів, з народу, і підносить її до рівня «високого» грас-рутс мистецтва. Виразними прикладами можуть слугувати як інструментальні твори М. Вербицького, зокрема, його «Коломийка» з Сюїти, симфонії-увертюри, квартети, у яких композитор вкраплює елементи українського мелосу, так і творчість М. Лисенка, основу якої становлять обробки народних пісень різного складу: для голосу з фортепіано, для хору з фортепіано, обробки для хору, «вінки» з українських пісень, обробки українських народних танцювальних пісень, романси тощо. Водночас, симфонічна й особливо інструментальна творчість Лисенка міцно закорінена у національній культурі літературної та усної традиції. Прикладами є симфонічна Увертюра на тему «Ой запив козак, запив», «Верховина з коломийкою» для мішаного хору та оркестру, Фантазія на дві українські народні теми («Хлопче-молодче» та «Ой Гандзю милостива») для скрипки з фортепіано, а також знакова з точки зору піднесення народно-танцювальної фольклорної основи до рівня «високого» професійного мистецтва — фортепіанна Рапсодія на основі народних танцювальних мелодій та ритмів «Думка-Шумка» та Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень тощо.

Серед різноманітних жанрових різновидів опер М. Лисенка особливу увагу привертає лірико-комічна опера, або, як її неофіційно називали, опера-колядка «Різдвяна ніч» (на лібрето М. Старицького), в основу якої було покладено українські колядки. Новаторськи була передана в опері традиція співу колядників, а також специфіка «вулишнього співу», коли звучання різних за мелодією чоловічих та жіночих хорів накладалося один на одного. Це творило надзвичайно цікаву поліфонію та гармонію. На думку Тамари Булат і Тараса Філенка, «спостерігаючи живе виконання народних обрядів, Лисенко зумів передати у своїй партитурі темброве нюансування. Водночас композитор збагатив народні мотиви сучасною гармонією. Він вивів народну колядку і щедрівку на рівень *оперної драматургії*» [Булат, Філенко, 2009, с.

<sup>1</sup> Докладніше: Dubrovniĵ T. The dialectic of kitsch or Grassroots as an important factor development of Ukrainian culture. *Theorie und Geschichte der Monodie*, Bd. 11. Bericht der Internationalen Tagung Wien 2020, Brno 2022. S. 43–58; Дубровний Т. До питань полісемантики кітч (на прикладі «духовної пісні» XVII–XVIII ст.). *Культура України* : зб. наук. праць. Харків : ХДАК, 2022. Вип. 75. С. 78–84.

191. Курсив мій. — Т. Д.]. Хочемо наголосити, що, власне, оперна творчість Лисенка стала ще одним яскравим прикладом «високого» грас-рутс мистецтва, черпаючи з народної творчості ідеї та натхнення та інкрустуючи їх в жанр «високого» оперного стилю. Як зазначив Андрій Ольховський, «у Лисенка зв'язок з народною піснею виростає до того рівня, коли народність стає провідною ознакою музичного професіоналізму» [Ольховський, 2003, с. 289].

Вищезазначені приклади відображають не лише суть змісту терміну грас-рутс, який увиразнює тенденцію руху знизу (основа/фольклор) — вгору («високе» мистецтво), але й показують, що грас-рутс може проявлятися і у «високих» жанрах. Ніби доповнюючи, Олександр Козаренко підкреслив, що «хоча музика «лисєнківців» (під цією загальною назвою йдеться про композиторську творчість А. Вахнянина, О. Нижанківського, Г. Топольницького, Ф. Колессу та ін. — Т. Д.) часто хибувала певною інтонаційною вторинністю (що виникала від надмірної експлуатації «штампів» європейського походження — інтонацій секундних зітхань, опереткової патетики у використанні зм. 7, частоті тридольності, «мазурковості» з недоречною жанровістю, полегшеністю, профануванням вислову), усе ж визначальною тенденцією творчості ... була індивідуалізація письма за рахунок передовсім вияву національної своєрідності» [Козаренко, 2011, с. 159–160]. Гетерогенність українського грас-рутс мистецтва надала йому унікальності на тлі західноєвропейських зразків. На цьому наголошував ще М. Вербицький, який відзначав, що «в Європі крім трьох характером розличаючихся категорій музики, т. є. німецької, італіанської і французької, також і четверта характеристична категорія — *руська* (русинська, українська — Т. Д.)» [Ясіновський, 2020, с. 114]. Очевидно, що тут йшлося не лише про етнічне чи релігійне, але, насамперед, про національне усвідомлення іншості, а відповідно й унікальності національної культури, зокрема — музичної.

**Висновки.** Отже, вважаємо, що для характеристики зразків музичної культури як аматорського, так і професійного рівнів запропонований нами термін грас-рутс (Grassroots) розширює музикознавчий тезаурус і увиразнює якісні грані національного мистецтва, основою якого є етнічне, фольклорне начало. В музичному мистецтві ознакою приналежності до грас-рутс може вважатися опора як на метроритмічну, ладову та мелодичну основи, так і на вербальний зміст народної пісні. Взоруючись, насамперед, на суспільний та національний виміри, грас-рутс може диференціюватися згідно «високого» та/або «низового» рівнів культури, із дотриманням основного принципу — опори на фольклорні національні джерела з характерною ініціативою «знизу — вгору». Водночас, грас-рутс мистецтво існує як окремий рівень поміж «низовим» та «високим» стилями. Музичні зразки грас-рутс мистецтва завдяки володінню якостями високого стилю і, водночас, завдяки спрощенню певних елементів музичного виразу, як правило, спрямовані на широку, демократичну аудиторію і є доступними для розуміння та сприйняття.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX — початку XX століття. Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США; Київ : Майстерня книги, 2009. 408 с.
2. Васюта О. Музичне мистецтво Чернігівщини як культуротворчий феномен України XX — початку XXI століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія



культури (мистецтвознавство) / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 563 с.

3. Грицак Я. Подолати минуле: глобальна історія України. Київ : Портал, 2021. 432 с.

4. Дубровний Т. Grassroots як мистецька категорія української культури XVII–XIX століть. *Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : зб. наук. праць. 2022. Вип. 42. С. 41–46.

5. Дубровний Т. До питань полісемантики кітчу (на прикладі «духовної пісні» XVII–XVIII ст.). *Культура України* : зб. наук. праць. Харків, 2022. Вип. 75. С. 78–84.

6. Енциклопедія постмодернізму / Ч. Вінквіст, В. Тейлор. Київ : Основи, 2003. 504 с.

7. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Вид. НТШ, 2011. 254 с.

8. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : Інститут українознавства імені І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с. (Серія: Історія української музики. Вип. 1 : Дослідження).

9. Муравська О. Духовні основи мистецтва бідермаєру та європейська музична культура. *Львівсько-ряшівські наукові зошити*. Львів — Ряшів : ЛНУ імені Івана Франка. 2013. № 1. С. 218–224.

10. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ : Муз. Україна, 2003. 512 с.

11. Пилипович В. Вступне слово / Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття. Перемишль : Перемиський центр культурних ініціатив «Митуса», 2004. С. 13.

12. Щепакін В. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини XIX — початку XX століть : європейські виміри : монографія. Харків: ФОП Панов А.М., 2017. 479 с.

13. Ясіновський Ю. Церковний спів Галичини Австрійської доби у критиці, персоналіях і нотних джерелах. *Василянські історичні дослідження*, т. V. Варшава: «ВАСИЛІАДА», 2020. С. 114.

14. Dubrovniĵ T. The dialectic of kitsch or Grassroots as an important factor development of Ukrainian culture. *Theorie und Geschichte der Monodie*. Bd. 11: Bericht der Internationalen Tagung Wien 2020, Brno 2022. S. 43–58.

## REFERENCES

1. Bulat, T., Filenko, T. (2009). Svit Mykoly Lysenka. Natsional'na identychnist', muzyka i polityka v Ukrayini XIX — pochatku XX stolittya [The world of Mykola Lysenko. National identity, music and politics of Ukraine in the 19th and early 20th centuries]. N'yu-York: Ukrayins'ka Vil'na Akademiya Nauk u SSHA; Kyiv: Maysternya knyhy, 408 p. [in Ukrainian].

2. Vasyuta, O. (2021). *Muzychne mystetstvo Chernihivshchyny yak kul'turotvorchyj fenomen Ukrayiny XX — pochatku XXI stolittya* [Musical art of Chernihiv Oblast as a cultural phenomenon of Ukraine of the 20th — early 21st centuries]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Arts by specialty 26.00.01 — theory and history of culture (art history). National Academy of Managers of Culture and Arts. Kyiv, 563 p. [in Ukrainian].

3. Hrytsak, YA. (2021). *Podolaty mynule: hlobal'na istoriya Ukrayiny* [Overcoming the past: a global history of Ukraine]. Portal, Kyiv, 432 p. [in Ukrainian].

4. Dubrovnyy, T. (2022). Grassroots yak mystets'ka katehoriya ukrayins'koyi kul'tury XVII–XIX stolit' [Grassroots as an artistic category of Ukrainian culture of the XVII–XIX centuries]. In: *Mystetstvoznavchi zapysky* [Notes on art criticism]. Vyp. 42, Kyiv, pp. 41–46 [in Ukrainian].

5. Dubrovnyy, T. (2022). Do pytan' polisemantyky kitchu (na prykladi «dukhovnoyi pisni» XVII–XVIII st.) [On the issues of kitsch polysemantics (on the example of the "spiritual song" of

the XVII–XVIII centuries)]. In: *Kul'tura Ukrayiny [Culture of Ukraine]*. Vyp. 75, KHDAK, Kharkiv, pp. 78–84 [in Ukrainian].

6. Vinkvist, CH., Teylor, V. (eds.) (2003). *Entsyklopediya postmodernizmu [Encyclopedia of postmodernism]*. Osnovy, Kyiv, 504 p. [in Ukrainian].

7. Kozarenko, O. (2011). *Fenomen ukrayins'koyi natsional'noyi muzychnoyi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]*. Vyd. NTSH, L'viv, 254 p. [in Ukrainian].

8. Kudryk, B. (1995). *Ohlyad istoriyi ukrayins'koyi tserkovnoyi muzyky [Review of the history of Ukrainian church music]*. Lviv, 128 p. (Seriya: Istoriya ukrayins'koyi muzyky. Vyp. 1: Doslidzhennya) [in Ukrainian].

9. Muravs'ka, O. (2013). *Dukhovni osnovy mystetstva bidermayeru ta yevropeys'ka muzychna kul'tura [Spiritual foundations of Biedermeier's art and European musical culture]*. *L'vivs'ko-ryashivs'ki naukovy zoshyty [Lviv-Ryashiv scientific notebooks]*. LNU im. I. Franka, L'viv-Ryashiv. No.1, pp. 218–224 [in Ukrainian].

10. Ol'khovs'kyy, A. (2003). *Narys istoriyi ukrayins'koyi muzyky [Essay on the history of Ukrainian music]*. Muz. Ukrayina, Kyiv, 512 p. [in Ukrainian].

11. Pylypovych, V. (2004). *Vstupne slovo [An introductory word]*. *Vytvyts'ky V. Starohalys'ka sol'na pisnya XIX stolittya [Vytvytskii V. Old Galician solo song of the 19th century]*. Peremys'kyy tsentr kul'turnykh initsiatyv «Mytusa», Peremys'hl', p. 13 [in Ukrainian].

12. Shechepakin, V. (2017). *Muzychna kul'tura Shkodu i Pivdnya Ukrayiny druhoyi polovyny XIX — pochatku XX stolit' : yevropeys'ki vymiry : monohrafiya [Musical culture of the East and South of Ukraine in the second half of the 19th and early 20th centuries: European dimensions : monograph]*. FOP Panov A.M., Kharkiv, 479 p. [in Ukrainian].

13. Yasinovs'kyy, Yu. (2020). *Tserkovnyy spiv Halychyny Avstriys'koyi doby u krytytsi, personaliyakh i notnykh dzherelakh [Church singing of Halychyna of the Austrian era in criticism, personalities and musical sources]*. In: *Vasylians'ki istorychni doslidzhennya [Basilian historical studies]*. T. V, «VASYLIADA», Varshava, p. 114 [in Ukrainian].

14. Dubrovnyj, T. (2022). *The dialectic of kitsch or Grassroots as an important factor development of Ukrainian culture. Theorie und Geschichte der Monodie*, Bd. 11. Bericht der Internationalen Tagung Wien 2020, Brno. pp. 43–58 [in German].

## TARAS DUBROVNYI

**Dubrovnyi, Taras** — Doctor of Philosophy in Arts, Associate Professor, head at the Department Musicology and Horal Art, Ivan Franko National University (Lviv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4879-0008>

[taras.dubrovnyy@lnu.edu.ua](mailto:taras.dubrovnyy@lnu.edu.ua)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.139.301107

## CATEGORY «GRASS-ROOTS» AND UKRAINIAN MUSIC OF THE 19TH CENTURY

**The relevance of the study.** Actuality of theme. In a detailed analysis of samples of domestic artistic production of the mentioned period, we are convinced that the general level of musical creativity also does not always fit into the generally recognized levels of quality, going beyond the usual delineations of the categories of "high", "low" and "grassroots" art. On the one hand, it is objectively connected with socio-cultural circumstances that did not contribute to the achievement of

the level of "high" samples, equivalent to the Western European culture of the time, and on the other hand, in terms of its semantic and substantive content, it does not quite correspond to the next "low" level context. At the same time, the category of "grassroots" etymologically has a mostly pejorative, underestimation of artistic creativity as undeveloped and, accordingly, carries negative semantics.

**The main objective of the study** due to the expansion of the terminological compendium, adjust the established assessments of musical works, objectifying them as much as possible. The object of analysis for terminological clarification and categorical expansion was the composer's works, which were based on folklore elements. The subject of the research is works intended for daily use, salon, home music-making of the 19th century.

**The methodology** are related to the main purpose of the research and rely on the historical-genetic, socio-cultural and national context.

**Results and conclusions.** So, we believe that the term Grassroots proposed by us to characterize examples of musical culture at both the amateur and professional levels expands the musicological thesaurus and emphasizes the qualitative aspects of national art, the basis of which is the ethnic, folklore principle. In music, a sign of belonging to the grass-roots can be considered to rely on metrorhythmic, modal and melodic foundations, as well as on the verbal content of a folk song. Focusing, first of all, on the social and national dimensions, grass-roots can be differentiated according to the "high" and/or "grassroots" levels of culture, while observing the main principle - reliance on folklore national sources with a characteristic "bottom-up" initiative. At the same time, grass-roots art exists as a separate level between "grassroots" and "high" styles. Musical samples of grass-roots art, due to the possession of the qualities of a high style and, at the same time, due to the simplification of certain elements of musical expression, are usually aimed at a wide, democratic audience and are accessible for understanding and perception.

**Keywords:** Ukrainian musical art of the 19th century, grass-roots art, home music making, "high", "low" art, Biedermeier