

УДК 78.087.68(092)"194-195"(477+438)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319218

ЗЛОЧЕВСЬКА Ю. В.

Злочевська Юлія Віталіївна — аспірантка кафедри дослідження культури та цифрової епохи, AGH Університет науки та Технологій (AGH Akademia Górniczo-Hutnicza), (Краків, Польща).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0521-154X>

zlochevs@agh.edu.pl

© Злочевська Ю. В., 2024

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ НАРОДНИХ ХОРІВ ТА ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНИХ АНСАМБЛІВ У 1940–1950-ТІ РОКИ: УКРАЇНСЬКИЙ ТА ПОЛЬСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Розглянуто історичний контекст та процес заснування двох ансамблів: Національного Заслуженого Академічного Українського Народного хору України імені Григорія Верьовки та польського Ансамблю Пісні і Танцю «Шльонск» імені Станіслава Хадини. З'ясовано в чому полягає специфіка вивчення польської народної культури на території Цешинської Сілезії. Представлено маловідомих зарубіжних польських митців: Єжи Хадину, Станіслава Хадину та Ельвіру Камінську. Висвітлено процес пошуку учасників колективів. З'ясовано офіційну й неофіційну мету заснування ансамблів, що дало змогу чіткіше зрозуміти подальшу мистецьку діяльність аналізованих колективів. Розкрито головну ідею концепції Ордену мистецтв Станіслава Хадини як спроби створити новий тип «світлого» суспільства, в якому можна було б розкрити найкращі риси особистості кожного учасника. Простежено процес створення хорової навчальної студії при Національному Заслуженому Академічному Українському Народному хору України імені Григорія Верьовки у 1962 році за ініціативою Григорія Гурійовича Верьовки та Елеонори Павлівни Скрипчинської. Окреслено головні ідеї функціонування осередку музичної освіти С. Хадини. Проаналізовано репертуар ансамблів у перші роки їх творчої діяльності. Виявлено основні характеристики мистецького стилю їх художніх керівників. Розкрито питання щодо спільних й відмінних художньо-естетичних засад діяльності колективів. Висвітлено історію становлення академізованих, опертих на народні мелодії, колективів, що були частиною офіційного мистецтва у період 1940–1950 років.

Ключові слова: фольклор, народна пісня, національна пам'ять, музична культурна спадщина.

Вступ. У 1940–1950 роках століття культурна політика як в Україні, так і в Польщі характеризувалася зростанням тиску радянської влади на культуру, поширенням утилітаризму та пропагандистського розуміння мистецтва. Саме в такі кризові моменти суспільство починає шукати спільне підґрунтя, на яке міг би спиратися кожен його представник, те що могло б об'єднати людей, нагадати про цінності як основу буттєвого самовизначення особи і нації. Одним з таких шляхів є діяльність народних колективів. Усна народна творчість віддавна відіграє ключову роль у формуванні національної культури і є не лише джерелом самоідентифікації, але й носієм найбільш істотної інформації про світоглядні уявлення, духовні цінності та прагнен-

ня народу. Будучи частиною духовної культури, вона є безцінним духовним скарбом нації, який супроводжує людину від колиски й до останнього подиху. У цьому контексті мається на увазі саме народна пісня. Ця ідея підкреслює велике значення народної пісні та фактично всієї культурної музичної спадщини. Власне, на той момент це стало однією з причин розвитку хорового мистецтва як одного з аспектів державної стратегії [Кречко, 2015]. Протягом періоду радянської доби влада наполегливо намагалася витіснити фольклор фольклоризмом (в його негативній конотації), вважаючи, що він міг ефективно впливати на уявлення, думки й світогляд людей, адже важко переоцінити значення традиційної культури для народу. Крім того, цей метод давав можливість уряду знівелювати самотність різних народів, які входили до складу СРСР. Становлення хорової музики було обумовлене державною підтримкою культурних проєктів, метою яких було сприяння розвитку народної творчості та заохочення масової участі у численних самодіяльних колективах [Шевченко, Ноздріна, Павлюкова, 2017]. Втім, слід зазначити, що діяльність таких колективів відіграла важливу роль в процесі становлення національної хорової школи.

Аналіз публікацій. Історичний та біографічний нарис творчості Григорія Гурійовича Верьовки проаналізували у своїх дослідженнях видатні музикознавці, зокрема С. Козак [Козак, 1981], Л. Яценко [Яценко, 1963]. Процес становлення українського хорового та хореографічного мистецтва було висвітлено в аналізі О. Скопцової [Скопцова, 2005], О. Коломоєць [Коломоєць, 2023], В. Туркевича [Туркевич, 1999], Н. Гречухи [Гречуха, 2007], Н. Кречко [Кречко, 2015], В. Шевченко, О. Ноздріної, Г. Павлюкової [Шевченко, Ноздріна, Павлюкова, 2017] та ін. Питання музичного виконання Національного Заслуженого Академічного Українського Народного хору України імені Григорія Верьовки розглядаються в студіях О. Бенч-Шокало [Бенч-Шокало, 2002], А. Гуменюк [Гуменюк, 1969], О. Шишкіної [Шишкіна, 2014] тощо. Аспект реконструктивного виконавства фольклору в Україні представлено в працях Л. Лукашенко [Лукашенко, 2023]. Зазначимо, що до сьогодні мало хто з польських дослідників досліджував діяльність Ансамблю Пісні і Танцю «Шльонск» імені Станіслава Хадини. Опубліковано лише декілька ґрунтовних публікацій, але комплексного опису і аналізу діяльності ансамблю та його засновника з культурологічної та музикознавчої точки зору не було здійснено. Головні дослідження на цю тему підготував польський славіст, культуролог і фольклорист Даніель Кадлубец (Daniel Kadłubiec) [Kadłubiec, 2004, 2016, 2019, 2024]. Ці роботи присвячені як народній культурі Цешинської Сілезії, так і історії Ансамблю Пісні і Танцю «Шльонск» імені Станіслава Хадини. З іншого боку, дослідженням елементів духовності у творчості С. Хадини займалася польський антрополог культури, релігієзнавець, історик ідей Ізабела Тщинська (Izabela Trzcińska) [Trzcińska, 2023].

Мета статті — простежити процес становлення народних хорів та вокально-хореографічних ансамблів у період 1940–1950-х років та здійснити порівняльний аналіз діяльності двох колективів: Національного Заслуженого Академічного Українського Народного хору України імені Григорія Верьовки і Ансамблю Пісні і Танцю «Шльонск» імені Станіслава Хадини, що дасть можливість розглянути проблему з двох перспектив: української та польської. Слід зазначити, що в цій публікації висвітлюємо саме історію заснування колективів, їх основну концепцію, мету та початок діяльності.

Наукова новизна. Багаторічну історію і активну діяльність народних хорів та ансамблів пісні і танцю можна з упевненістю вважати надзвичайно обширною науковою проблематикою. Вивчення цієї дослідницької проблеми є тим більш важли-

вим, що, незважаючи на численні студії над українським та польським фольклором, зокрема над фольклором Цешинської Сілезії, які з'явилися ще у XIX столітті, висвітлення процесу становлення народних хорів та вокально-хореографічних ансамблів у 1940–1950-х роках ще не має комплексного опрацювання, з точки зору порівняльного аналізу двох перспектив — української та польської. Разом з тим, феномен діяльності Ансамблю Пісні і Танцю «Шльонск» імені Станіслава Хадини, а також творчість і погляди видатного польського композитора Станіслава Хадини майже не висвітлені в українському академічному та науково-дослідницькому просторі.

Методологічне підґрунтя дослідження складають аналіз літературних та історичних джерел, історичний метод (щоб простежити ідею створення академізованих, опертих на народні мелодії, колективів, що належали до офіційного мистецтва у період 1940–1950 років в двох різних країнах), порівняльний метод (зادля виокремлення спільних та відмінних художньо-естетичних засад діяльності колективів) та комплексний метод (з метою цілісного вивчення проблеми становлення професійних народних колективів в середині XX століття).

Результати дослідження. Незважаючи на те, що сільські народні хори існують в Україні з кінця XIX століття, формування професійного народного хорового виконавства припадає насамперед на 1930–1940 роки і охоплює усі галузі української хорової культури [Скопцова, 2005]. Народно-хорове мистецтво як явище, інспіроване радянською владою, стає пріоритетним на той період, структурно й функціонально підпорядкованим системі влади, що в результаті призвело до ідеологізації народної творчості. До того ж були сформовані професійні ансамблі пісні і танцю, які виконували не лише вокальні, а й вокально-хореографічні та танцювальні номери. Отож під час Другої світової війни, а саме 11 вересня 1943 року Постановою Ради Народних комісарів УРСР № 264 «Про організацію Державного українського народного хору» був створений хоровий колектив (нині Національний Заслужений Академічний Український Народний хор України імені Григорія Верьовки), [далі: Український Народний хор]. На посаду художнього керівника було призначено Григорія Верьовку, видатного хорового диригента, композитора, автора обробок народних пісень, наукового співробітника Інституту фольклору АН УРСР, творця жанру хорової думи у супроводі оркестру народних інструментів. Разом з ним працювала його дружина, талановита хорова диригентка, педагог — Елеонора Скрипчинська [Яценко, 1963]. Варто зазначити, що очолювали колектив Григорій Верьовка зі своєю дружиною до 1965 року — майже до самої смерті, власне того ж року хору присвоїли його ім'я.

У постанові зазначалось, що Український Народний хор має складатись зі 134 осіб. Склад виконавців розподілявся таким чином: 84 співаки, 34 артисти оркестру народних інструментів, 16 артистів балету. Проте, становлення хору відбувалось у буремні роки війни, тому добір учасників колективу був непростим завданням. Перших талановитих вокалістів Григорій Верьовка разом з Олександром Мінківським, хоровим диригентом, педагогом, художнім керівником і головним диригентом Капели бандуристів УРСР, шукав не тільки в Харкові й околицях, але також по інших містах і селах. Однак до першого складу концертної бригади («Харківської») ввійшло тільки шість співаків і 16 співаків-кобзарів із Миргорода. В їх числі був й Іван Скляр, бандурист, майстер музичних інструментів, автор пісень та творів для народних інструментів. Колектив розмістився в місті Харкові, на вулиці Сумській № 61 у невеликій кімнаті [Козак, 1981]. Була опрацьована концертна програма й колектив почав виступати, піднімаючи бойовий дух народу. Натомість Верьовка далі продовжував

шукати нові таланти, діставшись до багатьох сіл та міст (аж до Києва) і створюючи «Харківську» хорову групу. Пізніше, на прохання Григорія Верьовки до колективу долучились бандуристи з Полтави. В листопаді 1943 року на посаду диригента хору було призначено Елеонору Скрипчинську, керівником оркестру став Іван Антоновський, а балетмейстером — Олександр Дмитренко. В листопаді, після звільнення Києва, частина колективу переїхала до міста, власне саме тому тут продовжувався набір, але вже використовуючи засоби масової інформації. В газетах, журналах та радіо з'являються оголошення про набір до народного хору. Деяких розшукали листами польової пошти. Так, серед інших до складу колективу додаються цимбаліст Іван Золотаренко і сопілкар Євген Бобровников. У січні 1944 року відбулося в певному сенсі «возз'єднання» «Київської» і «Харківської» груп, в результаті чого з'являється конкретний поділ колективу на хорову, танцювальну і оркестрову групи. З матеріалів архіву Елеонори Скрипчинської відомо, що на початку діяльності хору колектив складався з 75 виконавців: 42 співаків хору, 20 музикантів оркестру народних інструментів та 13 артистів хореографічної групи [Скопцова, 2005].

Звертаючись до історії заснування польського ансамблю, вважаємо за необхідне коротко окреслити проблему вивчення польської народної культури. Загалом, в контексті досліджень польської народної культури, Цешинська Сілезія¹ займає унікальне місце, оскільки ще в XIX столітті інтелігенція, що походила з селянського прошарку, посіла тут винятково високе місце, порівняно з іншими регіонами Польщі. Як наслідок, селяни, особливо ті, що працювали вчителями, почали активно вивчати та плекати місцеві традиції — збирати та систематизувати їх [Kadłubiec, 2016]. Важливою частиною їхньої акумульованої спадщини стали збірники народних пісень і танців [Hławiczka, 1901; Tacińska, 1957]. Одним з таких вчителів був Єжи Хадина (Jerzy Hadyńska), польський педагог і громадський діяч, а також відомий збирач народних пісень і танців. Єжи Хадина був батьком Станіслава Хадини (Stanisław Hadyńska) — польського композитора, педагога, диригента, музикознавця, письменника і психолога, який разом з Ельвірою Камінською (Elwira Kamińska), польським хореографом і педагогом, 1 липня 1953 року заснував Ансамбль Пісні і Танцю «Шльонск» (Zespół Pieśni i Tańca «Śląsk» imienia Stanisława Hadyńskiego). Зараз ансамбль має ім'я свого засновника [далі: Ансамбль «Шльонск»]. Перша назва ансамблю — Державний народний ансамбль пісні і танцю «Шльонск», який став другим державним ансамблем такого типу в Польщі.

Пошук талановитих молодих людей був справою нелегкою. Спочатку С. Хадина сам шукав учасників ансамблю по селах Цешинської Сілезії, але невдовзі почав стикатися з багатьма труднощами. Тому він змінив тактику набору учасників і дав оголошення на радіо й в пресі. Виявилося, що охочих взяти участь було чимало: на відкриті відбори в Палаці молоді в Катовіце прийшло близько 15000 претендентів. Набір зазвичай відбувався саме в Катовіце і тривав кілька днів у двох окремих залах (Станіслав Хадина та його комісія проводили прослуховування до хору, а Ельвіра Камінська займалась пошуком майбутніх учасників балету). Завжди приходило кілька сотень людей, але з такої кількості відбирали лише кількох. Спершу планувалося, що ансамбль налічуватиме майже 300 учасників: 140 виконавців хору, 60 артистів балету та 80 музикантів оркестру. Однак вдалося зібрати лише половину від запланованої кількості артистів. У повному складі ан-

¹Цешинська Сілезія - історичний регіон, що знаходиться в південно-східній частині Сілезії (Польща), зосереджений навколо міста Цешин, Сілезьких Бескидів та річок Ольза і Вісла.

самбл налічував 119 учасників, зокрема 78 хористів і 41 танцівника, які походили з різних середовищ й соціальних прошарків. Переважна більшість учасників колективу не були професіоналами і не мали жодної музичної освіти. Єдиним винятком була частина балету — так звані «чорні дияволи», які мали мистецьку освіту та досвід виступів. Більше половини учасників мали тільки початкову освіту і лише невелика частина здобула повну загальну середню освіту. Це було зумовлено насамперед тим, що для ансамблю Станіслав Хади́на шукав молодих людей віком від 16 до 20 років, які були б не манірними, а щирими й безпосередніми, з природним звучанням голосу [Надына, 1983, р. 11]. З моменту заснування Ансамблю «Шльонск» і до сьогоднішнього дня резиденцією колективу є замок у Кошенчині.

Для більш чіткого розуміння подальшої мистецької діяльності аналізованих колективів спробуємо окреслити мету їх заснування. Офіційною метою українського колективу, як зазначалося у постанові Ради народних комісарів, було: «сприяти розвитку українського народного хорового та музично-хореографічного мистецтва та його пропаганди серед трудящих мас» та піднімати бойовий дух народу у розпал Другої світової війни» [Козак, 1981]. Однак одним з головних концептів для Верьовки стала популяризація високохудожніх зразків українського пісенно-танцювального фольклору. Незважаючи на те, що академічне виконання було більш близьким для митця, коли постало питання вибору манери виконання творів, хормейстер певною мірою спирався на мрії про народний спів, закладені ще в дитинстві в містечку Березна, що на Чернігівщині. Г. Верьовка вирішує створити український народний хор з відтворенням національної української культури засобами декорацій, костюмів, народних інструментів і т.п. [Верьовка, 1972].

Метою Ансамблю «Шльонск», як й інших колективів того часу, зокрема Українського народного хору, була пропаганда культури (мистецтва) серед польського народу та поширення польської народної традиції. Однак прагненням засновників ансамблю було зосередження на представленні багатого фольклору Цешинської Сілезії, який внаслідок побутування на дуже розмаїтій території зберіг своє специфічне вираження в характерних ритмах, фразах, мелодійних темах і текстах. Тому сілезький фольклор, а передусім народні пісні і танці, виявились міцною основою для творчості Ансамблю «Шльонск» [Kadłubiec, 2024]. Однак неофіційною метою С. Хадини було створення такої концепції колективу, який мав би вибудовувати досвід нової народної культури, заснованої на традиційних зразках, але живої, відкритої до нових формул. Варто додати, що за задумом Станіслава Хадини, окрім відродження народної культури регіону, ансамбль мав стати Орденом мистецтв і спробою створити новий тип «світлого суспільства», в якому можна було б розкрити найкращі та найвідповідніші риси особистості кожного учасника. На думку С. Хадини, це було можливим лише в рамках концепції певного осередку, молодіжної і природної мистецької спільноти, відокремленої від зовнішніх факторів. Слід зазначити, що це була інноваційна ідея в контексті подальших експериментів в авангардному театрі. Тому були впроваджені суворі правила, серед яких: заборона співати на повний голос поза уроками; співати інші речі, які не були поставлені, а також виконувати оперні арії, джаз тощо; кричати незалежно від місця та ситуації; залишати територію замку без дозволу професора; їсти морозиво; вживати алкоголь; палити цигарки; перебувати в інтернаті протилежної статі і т.п. Також щодня для учасників ансамблю відбувались іспити з пройденого матеріалу. Разом з тим, кінцевим результатом усіх цих процесів мав стати художній твір, в якому завдяки мистецтву була б виражена автентичність, без жодних масок [Kadłubiec, 2004]. У цьому контексті варто зазначи-

ти, що окрім мистецької мети в цій концепції є також мотиви, пов'язані з духовністю, а передусім з альтернативними програмами, які були створені в міжвоєнний період у Цешинській Сілезії [Trzcińska, 2023]. Втім, розгляд цієї теми не належить до завдань публікації.

Зазначимо, що більшість учасників Українського Народного хору не мали жодної професійної музичної освіти, тільки досвід участі в художній самодіяльності. Слід зауважити, що в той період в Україні з'явилося багато професійних хорів, зокрема Черкаський народний хор, Закарпатський народний хор, Буковинський ансамбль пісні і танцю, Поліський народний хор «Льонок» (які зі свого боку наслідували Український Народний хор, що сприяло поширенню специфічної уніфікованої подачі голосу на основі так званого «відкритого тембру», монументальності складу тощо) [Скопцова, 2005]. Проте не було жодного освітнього закладу, який би готував професійних співаків для цих хорів. Саме тому Верьовка значну увагу почав приділяти музично-теоретичній та вокальній підготовці артистів колективу. У другій половині 1950-х років учасники хору та оркестру опановували теорію музики та сольфеджіо, вчилися та вдосконалювали гру на бандурі та цимбалах, а також поглиблювали знання щодо музичного фольклору та розуміння етнорегіональних відмінностей національного пісенно-хорового стилю. Натомість, вже у 1962 році за ініціативою Григорія Гурійовича та Елеонори Павлівни було створено хорову навчальну студію при Українському Народному хорі, яка існує і сьогодні. На навчання було прийнято 25 юнаків та дівчат (пізніше кількість учнів зросла до 30), а термін навчання складав два роки [Козак, 1981]. Першим директором навчального осередку був Ярослав Міщенко, а хормейстером призначено Анатолія Авдієвського. Керівники українських народних хорів були запрошені на випускні іспити студії і мали можливість поповнити свої колективи кваліфікованими вокалістами. З іншого боку, учасники Ансамблю «Шльонск» теж не мали жодної музичної освіти, нерідко навіть загальної середньої, тому він сам став осередком освіти. Це був своєрідний інтернат, де жили учасники хору і балету за винятком оркестру. Саме тому Станіслав Хади́на разом з головним балетмейстером Ельвірою Камінською та цілою плеядою професорів (серед яких: Леопольд Яніцький (Leopold Janicki), Хелена Невенгловська (Helena Niewęgłowska), Станіслава Агасінська (Stanisława Agasińska), Юзеф Кліманек (Józef Klimanek), Єжи Келбінський (Jerzy Kielbiński), Зофія Ординська (Zofia Ordyńska), Ванда Лозинська (Wanda Łozińska), Владислав Стефанік (Władysław Stefanik), Кароль Главічка (Karol Hławiczka), Адольф Дигач (Adolf Dygacz) та інші) створили навчальну програму для учасників ансамблю. Так, розклад занять для хору і для балету був дуже інтенсивним та всебічним. Наприклад, для хору були передбачені заняття з розвитку слуху, вокалу, постановки голосу, сольного співу, сольфеджіо, основ музики, гармонії, дикції, уроки гри на музичному інструменті, а також, що важливо, лекції з фольклористики. Варто зазначити, що після репетицій хор співав не лише народні пісні, а й твори класичної музики, які не входили до основного репертуару. Натомість у балеті основу занять складали класична техніка танцю, елементи народного танцю, характерний танець і ритміка, а також вокал та уроки гри на певному музичному інструменті [Надупа, 1983].

Оснoву репертуару Українського Народного хору складав багатоманітний український мелос, вокальні твори у супроводі ансамблю народних інструментів, народно-хореографічні композиції, інструментальні твори, а також пісні й танці інших народів. На момент заснування колективу існувала сувора цензура, яка передбачала, зокрема й аранжування народних пісень, тому ансамбль виконував народні пісні в

обробці композитора, а також авторські пісні (багато з яких написані Григорієм Верьовкою), які мали бути обов'язково затверджені (як і весь художньо-репертуарний план) Комітетом у справах мистецтв УРСР [Гречуха, 2007]. До репертуару хору входили такі твори, як: «Дума про визволення України», «Деся на дні мого серця», «Хоровод дружби», «І шумить, і гуде», «Жито, мати», «Прощання», «Чи ти чула молода дівчина», «Ой як стало зелено». О. Бенч-Шокало наголошує, що хор виконував народнопісенний матеріал у композиторській обробці Миколи Лисенка, Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського, та передусім Григорія Верьовки. Натомість стилістика виконання народних пісень базувалась на виконавській традиції центральної України. Головною рисою цих пісень є наявність підголосків — самостійних відгалужень від основної мелодії, які розташовуються над нею [Бенч-Шокало, 2002]. Слід згадати про величезний інтерес Верьовки до української поезії Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, а також українських поетів радянської доби — Миколи Бажана, Максима Рильського, Михайла Стельмаха, Павла Тичини тощо [Скопцова, 2005]. Варто зазначити, що саме Е. Скрипчинська відіграла важливу роль у включенні до основного репертуару пісень народів, до яких пізніше гастролював ансамбль. Серед авторських пісень велика частка припадає саме на радянську тематику, возвеличуючи Комуністичну партію, В. Леніна, Й. Сталіна, радянських солдат, шахтарів, робітників і т.д (серед яких: «Я славлю партію», «Клятва», «Шахтарочка»). Все це в цілому відображає загальну ситуацію з розгортанням ідеологічного тиску з боку держави. Слід сказати, що репертуар Ансамблю «Шльонск» у 1950–1960-х роках налічував загалом 212 творів, серед яких були як пісні, так і танці: «Helokanie», «Karolinka», «Piłka», «Pieśń o Wiśle», «Karlik», «Ondraszek», «Szumi dolina», «Waloszki», «Mietlorz» та інші. Спочатку діяльність колективу була сфокусована на народних традиціях Верхньої Сілезії, Цешинської Сілезії та Бескидів (пізніше проект був розширений, щоб охопити фольклор усіх польських регіонів). Як і Григорій Верьовка, Станіслав Хади́на та його вже вищезгаданий батько Єжи Хади́на також обробляли народні пісні, які пізніше виконувалися артистами хору. Під впливом творчості польського композитора, піаніста, педагога, музичного діяча і публіциста Кароля Шимановського С. Хади́на створив новаторський спосіб обробки народної музики [Podhajski, 2005].

У колективі Українського Народного хору передусім чільне місце займав мішаний хор з чоловічою (перші й другі тенори, баритони та баси) й жіночою (перші та другі сопрано, а також перші й другі альти) групами та солістами. Спираючись на традиції обробки народних пісень Миколи Леонтовича, Миколи Лисенка та Кирила Стеценка, Верьовка зазначає, що слід вчитись й черпати фольклор від народу, бо саме він є носієм народного мелосу та традицій. Тому, надаючи важливого значення жанровій своєрідності народної пісні, типам фактури й видам підголосків, Г. Верьовка застосовує принцип варіаційно-фактурного гармонічного розвитку, прийоми поліфонічно-підголоскової техніки, чергування двоголосся з унісонами, октавні розгалуження, паралелізми квінт, терцій, тризвуків, заспів низького жіночого голосу тощо [Гуменюк, 1969]. Важливою ідейно-концептуальною засадою для митця був розподіл на партії, як в академічному хорі, поєднання академічного і народного сопрано, що репрезентувало багатогранне та барвисте звучання народних пісень, застосування академічних методів для роботи над виконавською майстерністю, зосередження на художньому розкритті змісту народних пісень. Важливим аспектом на початку діяльності хору було питання розміщення колективу на сцені: у першому ряду — чоловіки, а за ними — жінки. Однак пізніше Г. Верьовка відзначив, що у ви-

конанні народних пісень велику роль відіграє саме жіноча група (а особливо тембр альти, який виконував провідну партію у значенні тембрального заповнення звучання), тому задля кращої художньої якості звучання було змінено порядок розташування артистів: у першому ряду — оркестр народних інструментів, ліворуч від диригента — перші та другі сопрано, за ними — перші і другі тенори; праворуч від диригента розташовувалися перші і другі альти, а за ними — баритони й баси [Коломоець, 2023]. У контексті виконання народних пісень С. Хади́на говорив про важливість автентичного звучання. Він зазначав, що, впроваджуючи методи навчання бельканто, важливо не знищити народне звучання з подальшим перетворенням на псевдомистецьку манерність, а зберігати наявність стилістичної своєрідності народного співу без знищення його генези [Надупа, 1983].

Художній керівник Українського Народного хору в контексті хореографічної групи наголошував, що найважливішим для танцівника є яскрава творча індивідуальність та природній талант, удосконалений технічними навичками професійної хореографічної школи [Туркевич, 1999]. У польському колективі, розмірковуючи над питаннями хореографії, Станіслав Хади́на акцентував, що не слід прагнути до створення класичного балету. Ансамбль мав би поєднувати високу технічну майстерність зі свіжістю і природністю народного танцю [Надупа, 1983].

Важливим пунктом є використання народних музичних інструментів у творчій діяльності колективів. У складі колективу Українського Народного хору від моменту його заснування була оркестрова група, яка складалася з народних інструментів, зокрема бандури й цимбал, а пізніше сопілки, баяна, скрипки, ліри, басолі та бубна для супроводу хорового співу. Часто використовувалися старовинні українські музичні інструменти типу най та дрімби, які за специфікою свого звучання увиразнювали місцевий колорит народних пісенних мелодій й більш впливали на глядача [Яценко, 1963]. На противагу цьому ідея використання народних інструментів взагалі не з'являлася в контексті польського ансамблю, тут більше фігурував саме класичний склад оркестру. Хоча, процес пошуку білих голосів, збереження та відтворення сілезьких народних пісень, нотних записів, танців та автентичних народних строїв займав чільне місце в житті Станіслава Хади́ни.

Дослідження українського фольклору, збирання народних пісень і танців, поглиблене вивчення особливостей народної манери звуковидобування, а також специфіки техніки гри на народних музичних інструментах різних регіонів країни теж займали важливе місце в діяльності Григорія Гури́йовича. У післявоєнні роки Г. Верьовка та інші дослідники фольклору продовжили пошуки та запис нових народних пісень. Саме в той час були знайдені такі пісні, як «Ой у полі дві тополі», «Туман яром, туман долиною» «Зацвіла в лузі лоза», які стали частиною головного репертуару Народного хору, дякуючи чому український народ, а пізніше й закордонна публіка мали унікальну можливість доторкнутися до зразків народних поліфонічних творів [Коломоець, 2023]. Велике значення для Григорія Гури́йовича мала також репрезентація українських традиційних строїв, що дозволило відобразити етнографічність України не тільки за допомогою народної музики, пісень і танців, але й українського народного вбрання. Г. Верьовка також акцентував увагу на необхідності у виконанні народних пісень зберігати різноманітні діалекти української мови. Одразу зазначимо, що на відміну від Г. Верьовки, який у репертуарі хору репрезентував більшість діалектів в Україні, С. Хади́на зосередився лише на одному, презентуючи сілезький діалект, який є невід'ємною складовою культурного коду мешканців цього регіону.

Варто звернути увагу на основні характеристики мистецького стилю художніх керівників проаналізованих ансамблів. Григорій Гурійович використовував різні форми виконання: хоровий спів, сольний та ансамблевий співи, хоровий спів та оркестр народних інструментів тощо. Узагальнюючи ідейно-концептуальні положення Григорія Верьовки, слід виділити наступні: вокально-тембровий колорит народного гуртового співу, компактне звучання хору, спираючись на імпровізаційній багатоголосній виконавській народній традиції, використання заспіву низького жіночого голосу, поєднання підголоскового стилю з акордово-поліфонічним викладом, багатоголосні хорові розспіви, інтонаційно-ладовий розвиток основного наспіву з поступовим розгалуженням на декілька голосів та з епізодичним злиттям в унісон, виразна мелодична лінія, повільний темп, формування навичок ланцюгового та мішаного типу дихання, відкриті каданси, переважання традиційних гармонічних зворотів тощо [Козак, 1981]. Слід зазначити, що, базуючись на багатстві українського народного мелосу, Г. Верьовка написав багато творів, які з плином часу стали народними: «Ой, чого ти земле, молодіти стала», «Ой, як стало зелено» тощо.

Зауважимо, що на творчість Станіслава Хадини великий вплив мала композиторська спадщина видатних польських композиторів, передусім Фридерика Шопена, Кароля Шимановського та Людомира Ружицького, останнього з яких він наслідував стилістично (насамперед у сфері композиторської роботи з фольклором). Станіслав Хадина створив новаторський спосіб аранжування народної музики, стиль, який поєднав новітні композиторські засоби з сильною емоційністю, виразною мелодійністю та обрядовістю [Kadłubiec, 2019]. Композитор розробив техніку, засновану на модалізмах, що пов'язані з мажоро-мінорною системою та розширив її завдяки вільним акордовим комбінаціям й модальним ефектам. Зазвичай він поєднував ці прийоми з використанням гуральського ладу, інтервалів кварта та квінти, а також змістом, що відсилає до традицій регіону Підгалля. Використання гармонізації мелодичної лінії з народною ритмізацією мелодії (часто різкою та стрімкою). Тому дуже часто у творах використовувалися різкі зміни тональностей та хроматизм, як у партії соліста, так і в інструментальних партіях. Для багатьох пісень характерна мелодійність фраз, тембральність акомпанементу й тематизм. Також для нього характерним було використання драматургічних прийомів у виступах; різноманітне поєднання форм виконання, зокрема: жіночого та чоловічого хорового співу, солістів з білим голосом і хором бельканто тощо. У творах було присутнє чергування творів сентиментального характеру зі зразками живого й ритмічного звучання народної музики Цешинської Сілезії та автентичної музики гірських регіонів.

Серед творів Станіслава Хадини — скрипкові та фортепіанні п'єси, кантати, симфонічно-балетна поема, більше 250 хорових та сольних пісень, 14 різдвяних колядок, а також музика для балету, театру та кіно. Втім, найбільш відомими творами для хору С. Хадини є наступні: «Helokanie», «Ondraszek», «Karolinka», «Starzyk», «Szła dzieweczka», «Hej tam w dolinie», «Gdybym to ja miała». Варто зазначити, що твори, написані композитором, зокрема «Starzyk» та «Ondraszek», нині сприймаються слухачами як народні пісні [Kadłubiec, 2024]. Він створював постановки, сповнені експресії та закорінені у фольклорі. Це було справжнє поєднання співу, народного крику, танцю та оркестру, в результаті чого створювалася нова культурна перспектива, що розмивала межу між традицією та новаторством. Його музиці притаманне широке використання технічних можливостей білого голосу, насиченість і яскравість інструментування. Стилістика його творів вирізняється яскравим національним колоритом. Також характерним є спеціальне занурення деяких творів у музичний

клімат польської гуральської культури з метою посилення виразного ефекту впливу на аудиторію.

В цілому творчі концепції педагога виходили за рамки етнографічної достовірності, вносячи далекосяжні зміни в інтерпретацію фольклору. Таким чином це була не реконструкція фольклору, а створення власного бачення народної культури та його донесення до широкої аудиторії. Народна культура в розумінні професора — це повернення до казкового краю краси і добра (місцевість Карпентна, звідки він родом), зображення яскравості народної традиції Цешинської Сілезії. Ансамбль він називав «Сонячною Республікою молодих людей», які, на його думку, мали б посприяти трансформації всієї польської культури [Надупа, 1983].

Висновки і перспективи дослідження. Підсумовуючи, можна сказати, що функціонування колективів було нерозривно пов'язане з історичними, політичними, соціальними, а також культурними обставинами та реаліями того часу, що вплинуло не лише на репертуарну політику, інтенсивну концертну діяльність, але й на художньо створену стилістику.

Отже, в українській концепції більший акцент був зроблений безпосередньо на академічному характері співу та авторських аранжуваннях народних пісень. Опираючись на класифікацію колективів О. Шишкіної, де критерієм виступає спосіб організації та репертуар, варто сказати, що діяльність Українського Народного хору можна віднести до третього типу у цій класифікації, який належить до «стилізованих» колективів, репертуар яких ґрунтується на композиторських аранжуваннях народного мелосу й авторських творах [Шишкіна, 2014, с. 217]. Тому Український Народний хор важко категоризувати як частину українського реконструктивного виконавства, етап становлення якого, в свою чергу, припав на кінець 1970-х років, де «виконавці намагаються відтворити народний твір якнайближче до першоджерела, тобто так, як його виконують у питомому середовищі» [Лукашенко, 2023, с. 75]. Таким чином, не можемо говорити про значущість аналізованого колективу для збереження автентичної манери виконання традиційного музичного фольклору, як у випадку з репрезентантами реконструкторсько-виконавської галузі, серед яких фольклорний гурт «Древо», «Родовід», «Муравський шлях», «Гілка», «Отава», ансамбль «Божичі», етнографічний інструментальний гурт «Надобридень» тощо. Разом з тим, слід підкреслити, що діяльність Українського Народного хору під керівництвом Григорія Верьовки як академізованого офіційного мистецтва є вагомим внеском у розвиток професійного народного хорового виконавства, а також професіоналізацію хорової освіти та становлення національної хорової школи, попри наявність ідеологічних елементів в репертуарі. З іншого боку, в Польщі, на території Цешинської Сілезії Ансамбль «Шльонск» спочатку базувався на традиційній культурі — одну з ключових позицій у розвитку польського колективу займав збір та відтворення різних польських народних пісень і танців. Водночас відбувався процес залучення ідей альтернативної духовності, пошук і створення нових творчих пропозицій, оригінальних художніх формул, які раніше не були присутні у творчості інших польських ансамблів. В результаті створювалася нова культурна перспектива, заснована на традиції, але відкрита до широкомасштабних змін. Разом з тим концепція ансамблю вийшла за рамки загального трактування його як народного колективу, а була цілісною психологічно-мистецькою концепцією «Сонячної Республіки». Григорій Верьовка говорив, що без справжньої хорової культури не можна будувати фундамент нової держави [Яценко, 1963]. Проте, для Станіслава Хадина саме колектив повинен був стати новою державою, яка сприятиме зміні всієї польської національної культури.

Перспективами наступних наукових досліджень з цієї проблематики є детальне вивчення творчої спадщини засновників ансамблів, а також визначення й аналіз усіх періодів діяльності колективів з фокусом на сучасність, відстеження змін у свідомості національної ідентичності, що відбуваються в контексті історії становлення цих колективів

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бенч-Шокало О. Український хорový спів. Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посібник для студ. вищих навч. закл. Київ: Український Світ, 2002. 440 с.
2. Верьовка Г. Спогади. Київ: Музична Україна, 1972. 220 с.
3. Гречуха Н. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 Музичне мистецтво / Київський національний ун-т культури і мистецтв, Київ 2007. 241 с.
4. Гуменюк А. Український народний хор. Київ: Музична Україна, 1969. 187 с.
5. Козак С. Григорій Верьовка: біографічна повість. Київ: Молодь, 1981. 232 с.
6. Коломоєць О. Історія та теорія українського хорového мистецтва: навч. посіб. Дніпро: Ліра, 2023. 288 с.
7. Кречко Н. Хорова культура України 60–80-х рр. ХХ ст. Репертуар. Концертна діяльність. Вплив на сучасність. *Література та культура Полісся*. Ніжин, 2015. Вип. 79: Історичні науки. С. 274–280.
8. Лукашенко Л. Реконструктивне виконавство фольклору в Україні: зародження, поступ, здобутки (з кінця 1970-х до сьогодні). *Проблеми етномузикології*. Київ, 2023. Вип. 18. С. 75–92.
9. Скопцова О. Становлення та особливості розвитку народного виконавства в Україні (кінець ХІХ- ХХ століття): автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01. Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Київ нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2005. 20 с.
10. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: бібліографічний довідник. Київ: Біографічний інститут НАН України, 1999. 224 с.
11. Шевченко В., Ноздріна О., Павлюкова Г. Стильові модифікації репертуару народних хорів. *Молодий вчений*. Херсон, 2017. Вип. 9. С. 229–232.
12. Шишкіна О. Формування репертуару народного співака як засіб розкриття творчої індивідуальності. *Культура України*. Харків, 2014. Вип. 47. С. 213–219.
13. Яценко Л. Григорій Гурійович Верьовка: нариси про життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1963. 63 с.
14. Hadyna S. W pogoni za wiosną. Katowice: Śląsk, 1983. 255 p.
15. Hławiczka A. Śpiewnik szkolny. Wiedeń: cesarsko-królewskie Wydawnictwo książek szkolnych, 1901. 60 p.
16. Kadłubiec D. Płyniesz Olzo. Monografia kultury ludowej Śląska Cieszyńskiego. Czeski Cieszyn: Uniwersytet Ostrawski, 2016. 640 p.
17. Kadłubiec D. Stanisław Hadyna — geneza, wzrost i rozmiary. Śląsk — Złote półwiecze: księga jubileuszowa Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny z lat 1953–2003 / red. D. Lubina-Cipińska, A. Dygacz, D. Kadłubiec. Koszęcin: Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny, 2004. S. 19–33.
18. Kadłubiec D. Stanisław Hadyna — twórca uniwersalny i oryginalny. *Stanisław Hadyna (1919–1999). Twórczość literacka/ red. R. Czyż*. Wisła: Luteranin, 2024. S. 7–31.
19. Kadłubiec D. Z Karpętnej w świat (rzecz o Stanisławie Hadynie). *Kalendarz Śląski*. 2019. Vol. 4. Issue 7. P. 66–78.

20. Podhajski, M. *Kompozytorzy polscy 1918–2000*. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki, 2005. 344 p.

21. Tacina J. *Śląskie tańce ludowe Tom I Śląsk Cieszyński*. Bielsko-Biała: Beskidzkie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, 1957. 374 p.

22. Trzcińska I. Duchowość jako ścieżka odnowy według Stanisława Hadyny. *Studia Religiologica*. 2023. Issue 1. P. 79–95)..

REFERENCES

1. Bench-Shokalo, O. (2002). *Ukrayinskyi khorovyy spiv. Aktualizatsiya zvychayevoi tradytsiyi: Navch. posibnyk dlia stud. vyshchych navch. zakl.* [Ukrainian choral singing. Actualization of customary tradition]. Kyiv: Ukrainskyi Svit. 440 p. [in Ukrainian].

2. Grechukha, N. (2007). *Neomifolohichni tendentsii v khorovomu mystetstvi Ukrainy 80-90-kh rokiv XX stolittia* [Neomythological trends in the choral art of Ukraine in the 80-90s of the XX century]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.01 Music Art. National University of Culture and Arts. Kyiv, 241 p. [in Ukrainian].

3. Humeniuk, A. (1969). *Ukrainskyi narodnyi khor* [Ukrainian folk choir]. Kyiv: Muzychna Ukraine. 187 p. [in Ukrainian].

4. Kolomoiets, O. (2023). *Istoriia ta teoriia ukrainskoho khorovoho mystetstva: navch. posib.* [History and theory of Ukrainian choral art]. Dnipro: Lira. 288 p. [in Ukrainian].

5. Kozak, S. (1981). *Hryhoriy Verovka: biohrafichna povist* [Hryhoriy Veryovka: biographical novel]. Kyiv: Molod. 232 p. [in Ukrainian].

6. Krechko, N. (2015). *Khorova kultura Ukrainy 60–80-kh rr. XX st. Repertuar. Kontsertna diialnist. Vplyv na suchasnist* [Choral culture of Ukraine in the 60-80s of the XX century. Concert activity. Influence on the present]. In: *Literatura ta kultura Polissia [The literature and culture of Polissya]*. Nizhyn. Issue: 79: Istorychni nauky [The historical sciences], pp. 274–280 [in Ukrainian].

7. Lukashenko, L. (2023). *Rekonstruktyvne vykonavstvo folkloru v Ukraini: zarodzhennia, postup, zdobutky (z kintsia 1970-kh do sohodni)* [Revival folk performance in Ukraine: origin, progress, achievements (from the late 1970s to the present)]. In: *Problemy etnomuzykologhii [Problems of ethnomusicology]*. Kyiv. Issue 18, pp. 75–92 [in Ukrainian].

8. Shevchenko, V., Nozdrina O., Pavliukova H. (2017). *Stylovi modyfikatsii repertuaru narodnykh khoriv* [Stylistic modifications of the repertoire of folk choirs]. In: *Molodyi vchenyi [The young scientist]*. Kherson. Issue 9, pp. 229–232 [in Ukrainian].

9. Shyshkina, O. (2014). *Formuvannia repertuaru narodnoho spivaka yak zasib rozkryttia tvorchoi individualnosti* [Formation of a folk singer's repertoire as a means of revealing creative individuality]. In: *Kultura Ukrainy [The Culture of Ukraine]*. Kharkiv. Issue 47, pp. 213–219 [in Ukrainian].

10. Skoptsova, O. (2005). *Stanovlennia ta osoblyvosti rozvytok narodnoho vykonavstva v Ukraini (kinets XIX- XX stolittia)* [The Formation and Peculiarities of the Development of Folk Performing Arts in Ukraine (late XIX-XX centuries)]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.01 Theory and history of culture (art history). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].

11. Turkevych, V. (1999). Khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh: bibliohrafichniy dovidnyk. [Choreographic art of Ukraine in personalities]. Kyiv: Biographical Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine. 224 p. [in Ukrainian].
12. Veryovka, G. (1972). Spohady [Memories]. Kyiv: Muzychna Ukraine. 220 p. [in Ukrainian].
13. Yashchenko, L. (1963). Hryhoriy Huriyovych Verovka: narysy pro zhyttya i tvorchist [Grigory Gurievich Veryovka: essays about life and work]. Kyiv: Mystetstvo. 63 p. [in Ukrainian].
14. Hadyna S. (1983). W pogoni za wiosną. Katowice: Śląsk, 255 p. [in Polish].
15. Hławiczka A. (1901). Śpiewnik szkolny. Wiedeń: cesarsko-królewskie Wydawnictwo ksiązek szkolnych, 60 p. [in Polish].
16. Kadłubiec D. (2004). Stanisław Hadyna — geneza, wzrost i rozmiary. [Stanisław Hadyna - origins, growth and dimensions in Polish]. In: Lubina-Cipińska D., Dygacz A., Kadłubiec D. (eds.) Silesia — Golden half-century: a jubilee book of the Stanisław Hadyna Song and Dance Ensemble „Śląsk” from 1953–2003. Koszecin: Song and Dance Ensemble „Śląsk” in memory of Stanisław Hadyna, pp. 19–33 [in Polish].
17. Kadłubiec D. (2016). Płyniesz Olzo. Monografia kultury ludowej Śląska Cieszyńskiego. Czeski Cieszyn: Uniwersytet Ostrawski, 640 p. [in Polish].
18. Kadłubiec D. (2019). Z Karpętnej w świat (rzecz o Stanisławie Hadynie). In: *Kalendarz Śląski*. Vol. 4. Issue 7, pp. 66–78 [in Polish].
19. Kadłubiec D. (2024). Stanisław Hadyna — twórca uniwersalny i oryginalny. [Stanisław Hadyna - a universal and original artist in Polish]. In: *Czyż R. (eds.) Stanisław Hadyna (1919-1999). Literary work*. Wisła: Luteranin, pp. 7–31 [in Polish].
20. Podhajski, M. (2005). Kompozytorzy polscy 1918–2000. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki, 344 p. [in Polish].
21. Tacina J. (1957). Śląskie tańce ludowe Tom I Śląsk Cieszyński. Bielsko-Biała: Beskidzkie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, 374 p. [in Polish].
22. Trzcńska I. (2023). Duchowość jako ścieżka odnowy według Stanisława Hadyny. In: *Studia Religioznawcza*. Issue 1. pp. 79–95 [in Polish].

YULIYA ZLOCHEVSKA

Zlochevska, Yuliya — Postgraduate student at the Department of Culture and Religion Studies at the AGH University of Science and Technology, (Krakow, Poland).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0521-154X>

zlochevs@agh.edu.pl

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319218

THE HISTORY OF THE FORMATION OF FOLK CHOIRS, VOCAL AND CHOREOGRAPHIC ENSEMBLES IN THE 1940S AND 1950S: UKRAINIAN AND POLISH CONTEXT

The relevance of the study. In the 40s and 50s of the twentieth century, cultural policy in both Ukraine and Poland was characterised by the growing pressure of the Soviet government on culture, the spread of utilitarianism and a propagandistic understanding of art. Exactly at such moments of crisis, society begins to look for a common ground on which each of its members could

rely, something that could unite people, remind them of values as the basis of the existential self-determination of the individual and the nation. Returning to one's own roots through the activities of ensembles is one of these paths. This was one of the reasons for the development of choral art as an aspect of state strategy at that time. In addition, this method allowed the government to levelling the identity of the various nationalities that were part of the USSR. The formation of choral music was determined by state support for cultural projects. However, it should be pointed out that the activities of these collectives played an important role in the formation of the national choral school.

The main objective of the study is to determine how the process of formation of folk choirs as well as vocal and choreographic ensembles took place in the 1940s and 1950s and to present a comparative analysis of the activities of two ensembles: Grigoriy Veryovka Ukrainian National Honoured Academic Folk Choir and The Stanisław Hadyna Song and Dance Ensemble «Śląsk», which will allow us to consider the problem from two perspectives: Ukrainian and Polish.

The methodology includes a critical analysis of literary and historical sources, the method of the history of ideas (to trace the idea of creating academised folk melody-based ensembles that belonged to the official art in the period of the 1940s and 1950s in two different countries), the comparative method (to identify common and distinctive artistic and aesthetic principles of the ensembles' activities), and the complex method (to study the problem of the formation of professional folk ensembles in the mid-twentieth century in a holistic way).

Results and conclusions. In conclusion, it can be stated that in both Ukraine and Poland, music of the twentieth century developed under the conditions of Soviet ideological pressure. Accordingly, the functioning of the ensembles was integrally connected with the historical, political, social, and cultural circumstances and realities of that time, which influenced not only the repertoire policy, intensive concert activity, but also the artistic style created. Therefore, in the Ukrainian concept, more emphasis was placed directly on the academic nature of singing and author's arrangements of folk songs. It is worth emphasising that the activities of the Ukrainian National Honoured Academic Folk Choir under the direction of Grygoriy Verevka as an academic official art form are a significant contribution to the development of professional folk choral performance, as well as to the professionalisation of choral education and the establishment of a national choral school, despite the presence of ideological elements in the repertoire. On the other hand, in Poland, and especially in Cieshyn Silesia, the ensemble was initially based on traditional culture - one of the key positions in the development of the Polish ensemble was the collection and presentation of various types of Polish folk songs and dances. At the same time, there was a process of attracting ideas of alternative spirituality, searching and creating new ideas, original artistic formulas that had not previously been present in the work of other Polish ensembles, and as a result, a new cultural perspective based on tradition but open to large-scale changes was created.

The prospects for further research on this issue include the detailed study of the creative heritage of the founders of ensembles, the detection and analysis of all periods of the ensembles' activity with a focus on the present, and the identification of changes in the consciousness of national identity that occurred in the context of the history of the formation of these ensembles.

Keywords: folklore, folk song, national memory, musical cultural heritage.