

БОГОСЛУЖБОВЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО ГАЛИЧИНИ XIX СТОЛІТТЯ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

Зваричук Ж. Й.

ВСТУП

Українська духовна хорова творчість своїм розвитком і розквітом на межі XX–XXI ст. значною мірою зобов'язана різним регіональним школам, завдяки яким були збережені і примножені давні національні традиції. Одним із таких центрів була Галичина, де відбувалося цілеспрямоване плекання національної хорової культури, де виховувалися покоління українських хорових диригентів і композиторів, а за зміни суспільно-політичних умов інтенсивно розгорнулися питомі чинники українського богоспівочого мистецтва.

Питання функціонування духовно-виконавської традиції в різних регіонах України, а особливо – специфіка хорового виконавства, що репрезентує традиції окремих шкіл у різні історичні періоди, є важливою ланкою історії музичної культури. На сьогодні здійснені різнопланові дослідження, присвячені хоровому мистецтву Галичини та духовній творчості другої половини XIX – початку XX ст., серед них: О. Бенч-Шокало, С. Павлишин, Л. Пархоменко, М. Загайкевич, О. Козаренко, Л. Кияновська, Н. Костюк, І. Бермес, Н. Толошняк та ін.

Поштовхом для розвитку духовного хорового виконавства в Галичині в XIX столітті, стали процеси, що виникли внаслідок досягнень Перемишльського мистецького осередку, тобто від сорокових–п'ятдесятих років XIX століття (перші зразки сакральної музики Михайла Вербицького та Івана Лаврівського). Національно-культурний розвиток Галичини тісно пов'язаний із церквою. Помітну роль на початках музичного відродження Галичини і впродовж його понад півстолітнього періоду відіграло духовенство, яке не лише стояло на чолі культурно-просвітницьких процесів краю, але й були каталізаторами зародження і становлення багатьох мистецьких напрямків.

Центрами музичної культури були насамперед великі міста – особливо (спочатку) Перемишль і Львів.

Богослужбове хорове виконавство в XIX столітті розвивалося як нерівномірною системою, яка пізнавала періоди стагнації та еволюційного розвитку, набираючи своїх якісних перетворень. Воно стало тим підґрунтям, на основі якого розвивалася духовна культура наступних століть. Дослідження історичного минулого в богослужбовому виконавстві XIX століття сприяють відродженню українського

духовного мистецтва, синергії регіональних релігійних ідентичностей в єдиній національній єдності.

1. Загальна характеристика стану богослужбового хорового мистецтва

Хорове виконавство, репрезентоване упродовж століть насамперед богослужбовим і паралітургічним співом, розгорталося довкола певних центрів, де зберігалися давні традиції і плекалися нові тенденції. Вони володіли широкою системою культових інституцій – церков, монастирів, навчальних закладів, де отримували професійну освіту дяки, співаки, священники, які працювали у місцевих школах чи парафіях. Основою музичної освіти було вивчення української музично-богослужбової традиції, представлені у рукописних книгах, Ірмологіонах, обиходній літературі тощо.

Природно, що у подоланні такого становища українського богослужбово-співочого мистецтва Галичини XIX ст. свою роль відіграли зміни суспільно-історичних обставин. Цей період характеризується складністю і динамічністю історичних процесів, що так чи інакше відбивалися на зовнішньо розміреному галицькому житті, позначалися на формуванні векторів подальшого поступу. В той час відбулося становлення багатьох важливих історико-громадських тенденцій (як-от: становлення ідеології народництва та хуторянства, після 1848–1849 рр. – формування новітніх політичних партій, у програмах яких так чи інакше відтворювалося ставлення до ідей національного самоусвідомлення і згодом – державного суверенітету, об'єднання регіонів України тощо). Вже на межі XIX–XX ст. почали окреслюватися радикальні зміни. Безумовно, що важливі процеси відбувалися й у музичному мистецтві: на перший план іноді висувалися до цього часу вторинні за умовами побутування суспільні та мистецькі осередки.

Так, поштовх до нового етапу розвитку національного музичного мистецтва у найпопулярнішому на той час його виді – хоровому духовному виконавстві – дала периферійна Перемишльська єпархія. Концепційно важливі аспекти цього процесу в контексті загального розвитку українського музичного мистецтва детально і різнобічно висвітлено у багатьох працях сучасних мистецтвознавців. Натомість нашому дослідженні зосереджено увагу на сенсі цього феномена як виконавського явища. Адже хор Перемишльської катедрі створив той ідеал, який підтримувався і культивувався упродовж століття і впливи якого простежуються й у сьогоденній виконавській практиці Галичини. А у суспільно-громадському контексті цей осередок, можливо, означав формування змін у громадянських поглядах

тогочасної провідної національної верстви – нового покоління церковнослужителів, які відіграли першорядну роль у становленні новітньої української нації у другій половині XIX ст.

Провістки початку нового етапу розвитку хорової культури, зокрема богослужбового хорового співу в Галичині, пов'язані, як відомо, із діяльністю музикантів Львівської Святоюрської митрополичої катедри минулого століття. Тут діяли постійний хор і оркестр, репертуар яких складався з церковних та світських творів музики. В «Истории русского церковного пения» П. Бажанського зазначено, що за часів очільництва єпископа М. Сковородинського Львівської єпархії провідною фігурою музичного життя був капельмайстер Паньковський. Він керував чотириголосим мішаним хором, спів якого супроводжувався оркестром. Але це стосувалося тільки церкви св. Юра, «бо питомців Семінарії ніхто сего не учив, у них панувало все 3 голосове пініє»¹. Тому ймовіріше, що кадри (принаймі для Святоюрського хору) спочатку виховувалися у традиційний спосіб – шляхом клиросного послуху; згодом – аналогічним способом у греко-католицькій семінарії (створеній 1783 року). Занепад цього хору був пов'язаний із втратою мистецької ініціативності після смерті єп. М. Сковородинського, зі стагнацією та поступовим зниженням рівня виконавської майстерності музикантів.

Спорадичним фактом намагання змінити ситуацію є рішення Перемишльської консисторії про потребу поліпшення дяківської освіти (1805). Та ситуація змінилася з призначенням Іоана Снігурського Перемишльським єпископом в 1816-му році. У час праці священика у церкві св. Варвари, до хору якої в 1809-му році перейшли співаки після закриття капели при російському посольстві, і склався для нього той богослужбово-музичний ідеал хорового звучання, що його І. Снігурський впроваджував в Галичині упродовж всього життя і який врешті перетворився на «культ Бортнянського».

Для реалізації цієї мети він наполегливо вдавався до реформування інституту дяківства та церковних співаків та використання належного мистецького співу під час церковних відправ.

Такі нововведення мали достатньо радикальний характер у контексті суспільно-культурних реалій краю. Адже значний час перед ними, тобто до останніх років третього десятиліття XIX ст., хорове виконавство Галичини перебувало у стані занепаду або, як зазначав Б. Кудрик, в «...образі твердого кам'яного сну. Одиною культурною музикою у краю є церковний ірмологійний та що найвище богогласниковий і<...> знародніло-партесний спів, перемінений

¹ Бажанський П. История русского церковного пения. Львів, 1891. С. 57.

у псевдоєрусалимку»². Саме із цими явищами упродовж тривалого часу пов'язували негативні тенденції в богослужбовому співі та, як наслідок, мистецьку стагнацію відправ у більшості церков Галичини. Та саме вони, як важливі місцеві традиції, передували етапу професіоналізації виконавських традицій (тим більше, що своє існування вони подекуди продовжують і у сьогоденні).

Користуючись визначенням Л. Кияновської, «самуїлівка (інші назви – «самолівка», «дяківка», «єрусалимка») – прийнята в греко-католицькій службі у XVIII – на початку XIX ст. манера співу, заснована на речитативному розспіві, з низхідним терцевим або секундовим ходом наприкінці фрази, проста для виконання, що не вимагала фахової підготовки»³.

М. Антонович характеризує «самолівку» як манеру розспівування богослужбових текстів, що складала кількісно значну частку поміж усно переданими українськими церковними співами. Щодо генези самоїлоквих мелодій він, зазначаючи нез'ясованість їх походження, вказує: «Деякі із цих мелодій <...> зраджують своєрідну, хоч дуже далеку інтонаційну спорідненість зі старовинними книжними мелодіями, інші знову нагадують мелодику хорового співу. Структура самоїлоквих мелодій відрізняється від більшості мелодій українських Ірмологонів»⁴. Важливою причиною поширення цієї співочої манери (і її позитивною ознакою) він вважає легкість засвоєння самоїлоквих мелодій церковною громадою і у зв'язку з цим – виконання першорядної умови «літургічної функції всенародного богослужбового співу»⁵.

Дяківський інститут у той час (і у сьогоденні) жодним чином не мислився як виконавський. Дяки повинні були володіти насамперед знаннями ритуалів та поширеними у певній місцевості розспівами. Як носії двох традицій – народної і богослужбової (до речі, упродовж століть тут визначальну роль відігравала саме усна форма передання традиції) – дяки переносили у богослужіння здебільшого спрощене розуміння понять «розспів» (церковних текстів). До того ж нотний ж текст, як текст авторський, у переважаючій частині приходів був недоступним з різних причин (відсутність нотних матеріалів, відсутність музично освічених кадрів, брак коштів і т. і.). Тому мистецький церковний спів (як явище, в основу якого покладено

² Бажаньській П. История русского церковного пения. Львів, 1891. С. 82.

³ Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. Тернопіль, 2000. С. 67.

⁴ Антонович М. Питоменності українського церковного співу : зб. праць Ювілейного конгресу. Мюнхен, 1988/1989. С. 458–471 (передрук: Антонович М. Musica sacra : зб. статей з історії української церковної музики. Львів, 1997. С. 464.

⁵ Там же.

технічне прочитання, належна драматургічна і образна інтерпретація) для Галичини того часу був просто недоступним. Розспів потрібних для конкретного богослужіння текстів відбувся майже цілком за ініціативою дяка як носія місцевої традиції.

Ф. Шешко у статті «З історії української музики XVII стол. (Церковна музика в Галичині)» пов'язує його усталення з умовами богослужбової музичної практики в період XV–XVI ст.: «Загальний занепад церковного життя на українських землях під Польщею <...> не міг, звичайно, сприяти розвитку й церковного співу <...> Церковний спів цієї доби існував ще в формі крилосного одноголосого (щонайбільш гуртового – унісонового), пізнішого “дяківського” співу. Яких-будь слідів свобідної творчості в практиці цього співу ми не маємо»⁶. Виходячи із цього, саме культуротворчі імпульси сприяли закоріненню дяківського співу не тільки у традиції церковного музично-богослужбового мистецтва, але й, що важливо для Галичини – у поширенні фольклорних та музично-побутових уявлень про зміст, функції і характер церковної відправи. Отже, дяківський спів як «звукова реалізація, чи актуалізація (перетворення в дієву форму – спів) внутрішнього мистецького потенціалу, який зберігся у народній пам'яті (традиційне), та індивідуальний виконавський стиль конкретного співака в конкретній ситуації (особистісне)»⁷ – глибоко органічне, зумовлене реаліями регіону явище.

Мистецький досвід у музично неосвічених служителів був, вочевидь, теж недостатнім, тому традиції дяківського співу могли бути зорієнтовані винятково на взірці митрополичих храмів, з одного боку, та на локально-регіональні особливості народного інтонування.

Так чи інакше, але дяківські співи впливали на розуміння галицькими композиторами особливостей традиційного співу. Серед яскравих представників ідеї активного побутування самолівки у хоровій духовній творчості, а отже, – і виконавстві був Порфирій Бажанський. Саме у його творах виявляються питомі властивості самолівки, які дають уяву про специфіку традиції її виконання: чітке пофразове дихання, наближення до псалмодійного читання; специфіка ритмічної організації вимагає мобільності метро-ритмічного чуття у співаків, певна «рівноправність голосів» з можливістю виокремлення із загальної фактури звучання голосу провідного співака (тобто голосу,

⁶ Шешко Ф. З історії української музики XVII ст. Церковна музика в Галичині. *Українська музика*, 1937. Ч. 1. С. 5.

⁷ Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. К., 2002. С. 82.

в якому розташована автентична мелодія)⁸. В «Історії руського церковного пінія» П. Бажанський наводить характеристику самолівки, посилаючись на подану анонімним дописувачем у відгуку на видану ним Літургію самоїлкових наспівів. При цьому описується виконавський склад і особливості семиголосого співу: «Прим, каже він, це Sopr., втур втуром (Alt або Тенор або Бас). Тенор відповідає альто новому, а сей тенор дуже гучний звук додавав гармонію пінію (розуміється горою понад прим домин. однотонна) <...> Коли священик дуже високо співає, то регула каже примови 8-у нижче співати. Се меншої ваги, однак кидає світло, як собі на 3 гол.[осий] хор помагали <...> Важнійша річ 7 гол.[осий] спів...»⁹.

Властиво, саме П. Бажанському належить факт пристосування єрусалимки до багатоголосої виконавської практики у попередні періоди мистецької історії Галичини. Спираючись на відомості про партитуру, датовану 1604 роком, П. Бажанський говорить про виконання у Тернополі 1800 року восьмиголосої Літургії, в основу якої покладено сам пласт богослужбового співу XVII століття. При тому, що її мелодії видавалися Бажанському відповідними єрусалимковим наспівам, хоча й викладеними у чотириголосому варіанті, головною ознакою цієї Літургії було збереження й панування «духу давньої Єрусалимки»¹⁰. Він також наводить відомості про запис двох Літургій, заснованих на єрусалимкових наспівах у 1836 р. і про використання цієї партитури 1836, 1862–1865 у Львові, 1854 у Бучачі.

Аналіз причин «занедбання» самолівкової традиції як важливого виконавського ресурсу богослужбового мистецтва містяться і в передмові до «Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних наспівів» Станіслава Людкевича. Тут автор достатньо докладно зупиняється на причинах, які ускладнювали його завдання як упорядника та аранжувальника давніх мелодій. Він пише про свій початковий намір залучити до музичних текстів цього збірника насамперед поширені в Галичині народні самолівкові наспіви. Він вбачав складність у доборі таких зразків, які б відповідали його баченню цієї вікової традиції, що, на його думку, істотно відрізнялася від звичай початку XX ст.: «Довговікове занедбання і нерациональне плекання церковного нашого співу в Галичині відбилося некорисно і полишило важкі сліди на галицькій церковній «самолівці», як і на церковних народних піснях взагалі. Переважна частина самолівкових літургічних пісень, співаних у нас скрізь в Галичині, або

⁸ Бажанський П. История русского церковного пения. Львів, 1891. С. 12.

⁹ Там же. С. 631–632.

¹⁰ Там же. С. 57.

закостеніла в консервативній, сухій монотонності мелодії і гармонії, або, знов, виявляє декуди нахил до світських манер, непридатних до церковного культу»¹¹.

Природно, що домінування протягом тривалого часу таких форм самолівкового і загальнонародного співу істотно позначилося на виконавській і стильовій базі духовного виконавства. Основу репертуару склали переважно нескладні богослужбові та паралітургічні пісні, що були доступними для співу непрофесійних співаків (і зорієнтовані на загальнонародний спів у церкві). Це наближувало церковний спів до народних традицій. І навіть згодом, за наявності професійних виконавців, репертуар більшості церковних хорів також був зорієнтований на можливість одночасного виконання з прихожанами.

Ця простота водночас покликана була забезпечувати відповідність питомих церковних правил, зокрема канонам про сутність богослужбового співу. Цьому, безумовно, сприяло те, що більшість композиторів – творців церковних творів – або мали духовний сан, або належали до активних діячів церковних громад. Використання специфічних особливостей народних інтонацій при загальнонародному співі використовувалися тогочасними композиторами і виявлялося у виданнях, поширюваних в Галичині. Так, П. Бажанський використав записи, здійснені ним у Бучачі, Тернополі, Зарваниці, Снятині, Коломиї та інших містечках 1862 р. у своїй тогочасній Літургії.

Отже, у зв'язку з вищевикладеним, постає наступний ракурс, важливий для розуміння виконавських традицій Галичини навіть після реформ Перемишльської школи. Йдеться про осмислення такого явища, як загальнонародний спів у галицьких церквах. Бачення того, що він відтворює певні специфічні властивості регіонального співу, можна обґрунтувати твердженням М. Антоновича: «Коли говорити про виконавські питоменності хорового церковного співу на Україні, то тут годі встановити якісь загальні чи загальнозобов'язуючі правила чи закони. Можна вказати тільки на деякі способи виконання, що їх зустрічаємо в різних українських церковних хорах»¹².

Загальнонародний спів, як і самолівка, належали до закорінених у місцевій культурі традицій й культивується до нашого часу. Тут не менш інтенсивно, ніж у дяківському розспіві, виявлялися

¹¹ Людкевич С. Передмова до «Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних мотивів». *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 2. Львів, 2000. С. 248–251.

¹² Антонович М. Питоменності українського церковного співу : зб. праць Ювілейного конгресу. Мюнхен, 1988/1989. С. 458–471 (передрук: Антонович М. *Musica sacra* : зб. статей з історії української церковної музики. Львів, 1997. С. 468).

безпосередні зв'язки з фольклорним (а згодом міським) середовищем. Як і самолівці, йому властиві були періоди піднесення і занепаду, регіональна «нерівномірність» функційного значення у богослужіннях тощо. П. Бажанський, описуючи спів в один з періодів такого піднесення, зауважує, що під час храмових свят в урочистостях брали участь церковні співаки з довколишніх та інших сіл. Їх виконання було точним і якісним з мистецької точки зору, хоча йшлося про багатоголосий спів за єрусалимською традицією¹³.

Розуміння сутності «загальнонародного співу» спричинило те, що на початку 1920-х р. сам С. Людкевич упорядкував і видав збірник літургійних піснеспівів, що містив твори, добре знайомі галицьким прихожанам і широкій мистецькій аудиторії. До нього увійшли, крім аранжувань самолівкових мелодій, також популярні у той час (і поширені в сучасному репертуарі) твори Д. Бортнянського («Слава» кийвського наспіву, «Да ісполнятся», «Ангел вопієше» грецького наспіву, «Алилуя» В. Серсавія, «Свят» і «Отче наш» М. Вербицького; а також – трикратне «Господи помилуй», які у своїй структурі являлись доволі близькі народним напівам, врешті, «Єлиці» й «Всяческая» псевдо-Нанке, які прийнялися вже навіть дяківськими хорами та виперли давні самолівкові, так що вже й трудно мені було записати у вдоволяючій, певнім виді»¹⁴.

Цей факт навіть сам по собі дуже важливий. Насамперед у тому, що С. Людкевич насправді був на час оприлюднення «Літургії» провідним західноукраїнським композитором, у творчості якого повноцінно відтворилися і розроблювалися етнохарактерні національні моделі – як у мові, так і в жанровій сфері. Збірник виявив розуміння С. Людкевичем значущості творчості того періоду, більше того – початкового періоду формування специфічного типу національного богослужбово-музичного пласту у церковній музиці епохи романтизму (по суті – виключно композиторів перемишльського осередку) і повагу до традицій, що склалися у греко-католицькій церкві.

Отже, для опанування парадигмою українського стилю «золотої доби», репрезентованою творчістю А. Веделя, М. Березовського і Д. Бортнянського, галицьке хорове виконавство повинно було досягнути інші, нівельовані упродовж тривалого часу в регіоні, тембрально-інтонаційні особливості.

¹³ Бажанський П. О дяках. Дяківський глас. С. 105.

¹⁴ Людкевич С. Передмова до «Збірника літургійних і церковних пісень на основі народних мотивів». *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 2. Львів, 2000. С. 249–251.

Особливості регіональної манери співу, про які говорить О. Бенч-Шокало, дають важливе підґрунтя для розуміння того, яке насправді завдання вирішив хор Перемишльської єпархії.

1 жовтня 1817 р. (офіційне затвердження цісарем Францом II відбулося 24 серпня 1818 р.) І. Снігурський відкрив у Перемишлі Дяковчительський інститут («Заведеніє півческо-учительское»), де викладали і церковний спів. У 1828 р. І. Снігурський здійснив першу спробу організації хору при Перемишльському катедральному соборі.

Виявляючи наполегливість, І. Снігурський запросив до співпраці фахових очільників задуманого хору – А. Нанке (диригент і регент), В. Серсавія (співак-бас, помічник регента), О. Левицького (капелан) та професора Львівського університету Я. Нападівича (саме він надав партитури творів Д. Бортиянського, недоступні для галичан до того часу). На основі існуючих тут виконавських сил вони розпочали доволі радикальну мистецьку реформу: «А. Нанке, принявши визначені обов'язки на себе, взявся <...> до справи, оглядил скоро приготованое стариком учителем и Яковом Нероновичем пініє музикальное, добрал до бивших півцев за посредством І. Лівичкого из лицеум найздобнішу молодеж до своей школи и хору, и в коротком часі <...> поставил хор как чистый, же больше и желати не было возможно»¹⁵. Метою єпископа була не тільки організація одного хору для піднесення престижу єпархії, а й планомірна робота по піднесенню мистецької частини відправ у Галичині загалом. Тому значна увага надавалася й молоді з різних єпархій.

А. Нанке з перервами працював у хорі упродовж 1828–1834 рр. За цей час в репертуар увійшли твори Д. Бортиянського і М. Березовського, частини до Служби Божої А. Нанке, а також – світські твори українських, італійських і німецьких композиторів (зокрема терцети, квартети і секстети для чоловічих голосів).

Сам «хор ровнялся доброй опері, – и оказалось, же существове в Європі кромі трех характером розличаючихся категорій музики, т. є. німецькой, италянскої и французскої, також и четверта характеристична категорія: руска»¹⁶. Для тогочасної культури Галичини ці досягнення відіграли визначальну роль для формування стереотипу звучання національного рівня, що мало виняткове значення не тільки для хорового виконавства, а й для всієї музичної культури. Зокрема йшлося про культивування акапельного хорового співу: відразу після введення нотного співу з собору був вилучений орган, а церква

¹⁵ М. В. з М. (Вербицький М. з Млинів). О пінію музикальном. Галичанин. 1863. Кн. 1. Вип. 2. С. 138.

¹⁶ Там само. С. 139.

передана українцям (з того часу в українських церквах Перемишля органи відсутні).

Схвальні відгуки про виконання церковних композицій, насамперед – Бортнянського, дають підстави для припущення, упродовж 1830–1834 рр. Перемишльська школа досягла найвищого в своїй історії рівня, підготувавши молоді співочі кадри, які працювали згодом у різних містах і селах Галичини.

Систематичні виступи добре вишколеного хорового колективу якнайкраще сприяли реалізації ідеї повсюдного поширення нових мистецьких пріоритетів, а водночас – і надихали на більш піднесене, сповнене окриленої віри служіння. Переконливе виконання духовних творів, краса співу підносили реноме хору, приваблювали на служби Перемишльської катедри шанувальників мистецтва, робили його рідкісним осередком співочої новачії в контексті тогочасних галицьких реалій, а в контексті українського хорового виконавства – потужної співочої традиції.

Наступний аспект пов'язаний із репертуаром колективу. Перемишльський хор у цій сфері мав чітко виявлені пріоритети: барокові й класичні композиції XVIII ст., передусім Д. Бортнянського і, природно, з оцінкою цього явища у хоровому мистецтві краю упродовж тривалого періоду.

Вирішальне значення тут мала художня інтерпретація його творів, що сприймалась громадськістю як виняткове мистецьке відкриття. Видається, що саме ці образно-драматургічні особливості творів Д. Бортнянського справді були незвичними навіть для мистецьки освіченої аудиторії краю. Пояснення можна шукати у стагнації хорового виконавства упродовж минулого століття, зокрема внаслідок панування інонаціональних музичних пріоритетів серед освічених кіл. Тому хорові концерти містили надзвичайно цінну, національно значущу інформацію для мистецького поступу, апелювали до створення нових виконавських сил та радикального перегляду побутуючих традицій.

Домінування творів Д. Бортнянського у практиці Перемишльського єпархіального хору свідомо підтримувалося І. Снігурським, водночас визначивши загальномистецький еталон для церковних хорів краю на тривалий період. Високе реноме творів композитора і на початку XX ст. спонукало їх залучення до репертуару не тільки професійних, а й аматорських колективів: їх виконання стало своєрідним іспитом на артистичну «зрілість», створивши прецедент такого тривалого домінування єдиного стилю галицького духовного виконавства.

Отже, Перемишльська школа визначила парадигму розвитку галицького хорового мистецтва на наступний період, в основі

змодельовавши співвідносні форми виконавства як у церкві, так і поза її межами. Створені нею мистецькі традиції набули значення культурних форм, що сприяли і сприяють її ідентифікації поміж інших регіональних шкіл. Водночас хоровий богослужбовий спів як найвиразніше її досягнення у період функціонування (а саме – упродовж кількох років на межі 1820–1830-х рр.) спричинив осягнення нової якості вокального хорового мистецтва: воно виразно модулює у площину виконавства, що в умовах Галицької культури було рівноцінним зрушенню цілої стильової системи. І хоча нетривалість існування цієї школи та перенесення центру богослужбового виконавства до Львова вже упродовж наступного десятиліття (кінець 1830-х – 1840-і рр.) було зумовлено як суб'єктивними (насамперед хворобою – з відходом від хорових справ – та смертю А. Нанке; недостатністю рівня фаховості його наступників), так і об'єктивними (перехід виплечаних тут співаків у навчальні заклади Львова) чинниками, – нове покоління духовенства, по суті, стало новим поколінням музично-громадських діячів із сформованим громадянським мисленням та мистецькою заангажованістю, що й показує організація та успішне розгортання суспільного та хорового руху на теренах Західної України та Закарпаття. Окрім цього, це надбання виявляє принципову суголосність загально-історичним процесам, що на середину XIX ст. докорінно змінили контекст розвитку української культури.

2. Розвиток духовного хорового виконавства в Галичині (друга половина XIX ст.)

За прикладом співочої школи у Перемишлі, важливу роль у популяризації церковного хорового співу серед широких верств населення Галичини упродовж наступних десятиліть XIX ст. (і особливо його другої половини) покликані були відіграти найрізноманітніші засоби шкільництва.

Величезну роль у піднесенні богослужбового співу відіграло спеціальне навчання церковному співу представників різних місцевостей Галичини у дяко-вчительських закладах.

Отже, насамперед йшлося про професійну освіту майбутніх представників дяківського чину, до обов'язків яких і належало, насамперед, якісне співоче супроводження богослужінь та організація з цією метою хорів при церквах. Крім цього, дяки повинні були стати носіями духовності, вихователями мистецьких уподобань місцевих громад, поширювачами та хоронителями питомих співочих та культурних традицій.

У другій половині дяківський інститут відіграв свою роль в розбудові культурно-мистецького життя краю, засвідчено матеріалами галицької преси 1920-х рр.: «Наші дяки поруч священства відігравали колись велику роль в культурно-просвітницькому розвитку українського села. Крім виконуваних своїх церковних обов'язків, дають, як народні учителі, першу освіту нашим дітям в народних школах. <...> Отже, вони положили і свою цеглинку під будову нинішньої культури й просвіти на Західній Україні»¹⁷.

Поміж багатьох одне з найкращих визначень функцій представників дяківського чину та опису їх ролі в обрядовому співі належить П. Бажанському. Значимість виконання своїх, так би мовити, «прикладних» функцій дяками пояснюється, зокрема, у такому матеріалі, як «Поднесение дяковского сословия», підписаного псевдонімом «Пропарокситонон» (1893). Його автор, пояснюючи потребу покращення матеріального забезпечення дяківського чину, наголошує на їх ролі у забезпеченні якісного рівня церковних відправ, особливо актуальній для української церкви в зв'язку з протистоянням полонізації. Він наводить приклад с. Родимни, де приходський священник о. Давидович подбав про призначення до церкви освіченого дяка, який, окрім знань ритуалів, володів достатніми вокальними даними і зміг вчити молодь хоровому співу. Невдовзі богослужіння у церкві досягло достатньо високого рівня («любо было прийти на богослужение в церковь»)¹⁸.

Отже, наприкінці XIX ст. гостро стояло питання про належну музичну освіченість дяків, особливо – про володіння ними регентськими та організаторськими навиками. Окрім цього, цей допис виявляє ще одну проблему: навчання хоровому співу іноді заміщувало обов'язкове вивчення ірмологічних піснеспівів, втрачалася традиція монодійного співу.

Один із кращих результатів у цьому процесі досягла відома дяківська школа у Станіславові, відкрита 1888 року Ігнатієм Полотнюком і організований на базі її учнів церковний хор при катедральному соборі. У навчальній програмі – ірмологічні співи, святкові пісні, церковний устав, літургіка, хоровий спів та інші необхідні предмети. Навчання тривало 8–10 місяців. Показово, що ініціатива засновника школи на цьому не зупинилася. 1 лютого 1890 р. у Станіславові було запроваджено тримісячні курси для поліпшення знань церковного співу й церковних ритуалів. Багатий

¹⁷ Б. п. Дяки вчера, нині і завтра. Голос дяків. 1926. Ч. 20. 15 жовтня. С. 1.

¹⁸ Пропарокситонон. Поднесение дяковского сословия. *Галичанин*. 1893. 19–31 марта. Ч. 62. С. 3.

дяківський досвід І. Полотнюка відтворився також у виданні «Напівника церковного», який відіграв велику роль у поширенні дяківського співу в Галичині.

Дяк І. Майба, що співпрацював з І. Полотнюком над цим виданням, згодом висловиться про мету цього видання як виправлення різних помилок і «перекручень на свій лад.., щоб вже викоринити те все шкідливе, що віддавна закралося до нашого церковного співу і псує його велич, його красу і повагу, а це легко наступить тоді, коли ми уважно, а не машинально будемо співати»¹⁹. Отже, цілком логічно припустити, що у Станиславівській дяківській школі майбутніх дяків привчали саме до такого уважного ставлення до богослужбових потреб, пропорційного використання у богослужінні хорових ресурсів та одноголосого співу.

І надалі набір до духовних освітніх закладів часто пов'язувався саме з потребою поширення якісного богослужбово-співочого мистецтва та, по можливості, створення хорових одиниць у місцевих церквах. Музична підготовка поступово стала необхідною умовою успішної професійної діяльності для практикуючих дяків. Із цією метою організовувалися курси в різних містах краю. Наявність добрих голосових даних, обсягу спеціальних знань (зокрема, певного обсягу богослужбових піснеспівів) мало значення для вступу у дяко-вчительські заклади, про що засвідчують постанови різних навчальних інституцій. Закінчивши навчання, дяки повинні були вміти організувати хор.

Зосередження уваги галицької громадськості на потребі розвитку богослужбового хорового співу по селах краю в той час підтримувалося галицькою періодикою систематично і наполегливо. Так, «Ілюстрований музичний календар» на 1905 р. містить кілька дописів про селянські хори: «Сільські хори» Г. Головки (про хор у Денисові), о. С.Л. «Селянський хор в Стриганцях», Н. Анастизієвського «Селянський хор в Іванкові» та «Селянський хор в Сапогові», без зазначення авторів – дописи «Міщанський хор в Маріямпольї», «Селянський хор в Перемилові (пов. Гусятин)» та «Селянський хор в Острові». Вони дають можливість систематизувати розрізнені відомості в певній узагальненій картині хорового церковного співу по селах Галичини кінця XIX – початку XX ст.

Отже, в діяльності сільських та містечкових хорів першорядне значення мали місцеві традиції, відтворюючись у особливостях їх співочої манери. Популярність хорового співу серед селян зростала

¹⁹ Майба І. Про наш церковний спів. *Голос дяків*. 1927. Ч. 4–5. 15 лютого, 1 марта. С. 2.

значно повільніше, ніж у містах краю. Діяльність і сільських, і міських церковних хорів цього часу залежала великою мірою від фаховості осіб, що здобули співочу освіту в дяко-вчительських та вищих духовних інституціях. Загалом, була створена тривка основа для піднесення богослужбового виконавства у наступні десятиліття.

Ще у час розквіту Перемишльського хорового осередку, у 1830-і роки церковний нотний спів було запроваджено також у Львові. Природно, що Львів, як адміністративно-культурний центр краю, зберігав свою першість у процесах розвитку різних галузей мистецтва, так чи інакше концентруючи у своїх інституціях імпульси, котрі виникали іноді і у інших містах краю. Провідними центрами стали Львівська духовна семінарія та Старопрігійська бурса, де діяли чоловічі хори. Зберігаючи давні самолівкові співи, вони поступово нарощували виконавський потенціал у хоровому вимірі. Першорядним завданням було подолання негативних стереотипів щодо хорового співу у церкві, які склалися на поч. ХІХ ст. внаслідок залучення до богослужінь іноземних виконавців.

Головним музичним осередком, природно, стала духовна семінарія, до якої поступали вихованці Перемишльської школи. Вони істотно поглибили виконавську базу, створену стараннями регента і композитора Роллечека у Святоюрському соборі у 1820-х рр. Першими організаторами і керівниками хорів духовних навчальних інституцій у Львові були Г. Шашкевич, Я. Неронович, І. Х. Сінкевич (пізніше ці функції виконували М. Вербицький, І. Лаврівський та ін.). Отож через кілька років після Перемишльського, Й. Левицький заснував хор при Старопрігійській гімназії (1831 р.; диригентом працював Я. Неронович, вчителями співу – Мюллер, І. Х. Сінкевич; в 1842–43 рр. – М. Вербицький, з 1843 р. – М. Рудковський, з 1865 р. – П. Бажанський). Про цей колектив пише М. Бурбан: «У хорі були співаки з доброю музичною підготовкою, відмінними вокальними даними, які формувались у хорі вихованців духовної семінарії, хорах співоцьких товариств, хорі “Руської бесіди”. Хор Старопрігії – з часом один з кращих церковних хорів у Львові – готував співаків, давав прекрасні кадри для інших хорів Галичини, які активно діяли до 40-х років»²⁰.

Тільки з 1835-го року, коли хор Львівської духовної семінарії (швидше це був ансамбль у складі 8-ми чоловіків) виконав архієрейську літургію за упокій австрійського імператора Франца І, нотний хоровий спів набуває відчутної ваги у церковних відправах, поступово витісняючи давні дяківські співи з недільних та святкових

²⁰ Бурбан М. Українське хорове виконавство. Ч. 1: Хори. Дрогобич, 2005. С. 25.

відправ і поширюючись у інших церквах міста. Цьому сприяла надзвичайна наполегливість керівників хору: «Хор уперто продовжував репертуарну лінію на утвердження творів Бортнянського, інших багатоголосих партитур українських композиторів. Цю лінію свого часу послідовно втілювали Г. Шашкевич, П. Любович, М. Вербицький, І. Лаврівський, І.-Х. Сінкевич»²¹. Зміни стали особливо відчутними у 1840-х р.р., коли з хорами Львівської семінарії та Ставропігії співпрацюють М. Вербицький та І. Лаврівський. М. Вербицький працював як регент Ставропігії у 1840–1842 рр., 1843–1845 рр., можливо, також у 1849–1850 рр. Безумовно, що надзвичайно важливим питанням є з'ясування особливостей звучання тогочасних хорів названих навчальних закладів: і з точки зору втілення Вербицьким його бачення традицій хорового співу доби Бортнянського, і в аспекті майбутнього розгортання хорового виконавства. Адже, за висновками Б. Кудрика «Церковна музика Вербицького, це якби звучача емблема нашої галицької духовенщини. Є у ній також сильний локальний колорит – річ, якої ніяк не охопити в утерті формулки шкільної музикології, а треба тільки відчути!»²². Зрозуміло, що Б. Кудрик говорив про «емблему» музично-літургічної творчості другої половини ХІХ ст., що є знаком для коду галицького духовного хорового виконавства, який було втрачено вже на початку ХХ ст.

Важливі зрушення відбулися за час регенства М. Вербицького хором Ставропігійської бурси. Ймовірно, що в цей час звучання творів Д. Бортнянського було адаптоване до специфічних регіональних традицій.

Наступний етап поступу регіональних виконавських традицій у Львові пов'язаний з працею П. Бажанського. Саме він засвідчує, що у Ставропігійській бурсі протягом 1850-х і перших роках наступного десятиліття хоровий спів не викладався. Призначений на посаду вчителя музики, церковного уставу та ірмологічного співу у 1863 р. (тобто одночасно з призначенням І. Лаврівського регентом семінарського хору), Бажанський «застав в бурсі 3 голосове ерусалимське пініє. Через 10 літ по Рудковському вже ніхто не вчив нотного музичного пінія. Наука розпочалася наново»²³.

Хоча П. Бажанський був прихильником культивування давніх традицій і помірковано ставився до нових стильових віянь, однак він розумів необхідність музичної освіти для майбутніх

²¹ Бурбан М. Українське хорове виконавство. Ч. 1: Хори. Дрогобич, 2005. С. 26.

²² Кудрик Б. *Огляд історії української церковної музики (Праці Боголюбської академії)*. Львів, 1937. 139 с. (передрук: Львів, 1995. 128 с.). С. 94.

²³ Бажанський П. *История русского церковного пения*. Львів, 1891. С. 67.

церковнослужителів. Він знову, як за часів навчання тут М. Вербицького та І. Лаврівського, відновив особливий критерій відбору серед вступників до Ставропигійської бурси – гарні голосові та музичні дані. Це забезпечило необхідну базу для розвитку навчального хору. Для розширення його репертуару він переписав існуючі в бібліотеці Ставропигії партитури, а також дістав чотириголосні твори Д. Бортнянського та П. Турчанинова.

Із цього часу починається нова хвиля піднесення духовного хорового виконавства: маючи добірні голоси, «бурсацький хор стояв високо, люблений митр. Литвиновичем, котрому сей хор 5–6 разів до року в церкві Юра, і в палаті співав. При великих даваних обідах співали часто бурсаки ставропигійські псалми Бортнянського. При посвяченні церкви Василян в Жовкві митрополитом співала бурса»²⁴. Це свідчення виявляє існування у Львові на початку 1860-х років двох різних за стильовими характеристиками осередків церковного співу: хорового в семінарії та «традиційного», самолівкового – у Ставропигії. Проте це не були ізольовані один від одного центри; їх співдія повинна була постійною. Зокрема у 1868 р., під час відвідин папського нунція, був здійснений спільний виступ хорів Львівської семінарії та Ставропигійської бурси (на жаль, не зазначено, які саме твори виконувалися)²⁵.

Подальші відомості про хор Львівської семінарії стосуються 1887-го року, коли вчителем співу було призначено А. Вахнянина, а диригентами працювали особи, вибрані з-поміж семінаристів. Виконавські досягнення цього колективу не викликають сумніву, про що свідчать думки П. Бажанського: «Музичні хори Семінарицькі все стоять гарно. Зате Єрусалимки ніхто там незнає»²⁶. Так само переконливою – адже належить не українському, а польському дописувачу – є публікація 1889 року, що появилася, очевидно, під враженням відвідин українських богослужінь: «Тії русини так заспівають своє хоть би коротеньке «Господи помилуй», так якось наскрізь прошибнуть чоловіка проймаючим своїм співом, що й не отямишся, як в твоїм оці засвітить ясна сльоза глибокої печалі»²⁷.

Отже, в цей час богослужбове хорове виконавство сягає якісно вищого рівня. Це створило ґрунт не тільки для забезпечення питомих богослужбових потреб, а й для активізації та розгортання концертної практики співу церковних композицій. Природно, що саме в церковних

²⁴ Бажанській П. История русского церковного пения. Львів, 1891. С. 68.

²⁵ Там же.

²⁶ Там же. С. 69.

²⁷ Б. п. Б.н. *Діло*. 1889. Ч. 194. С. 3.

хорах Львова як культурно-адміністративної столиці краю, зосереджувались кращі виконавські сили. Тут ця нова галузь забезпечувалась хорами Ставропігійської бурси та Львівської духовної семінарії, до якої долучалися колективи деяких церков та музичних товариств. Духовні твори поступово впроваджувалися до репертуару світських колективів краю, хоча й кількісно поступалися перед різножанровими світськими композиціями та опрацюваннями народних пісень. Вже незабаром світські хори (потенціал і можливості яких на межі століть був настільки значним, що відбувалося істотне оновлення хорового виконавства загалом) почали впливати на духовне виконавство.

Очевидно, що необхідна база була створена насамперед завдяки належній освіті співаків у релігійних установах. Вихованці духовних закладів мали необхідні музичні знання та певний виконавський досвід, набутий у практиці освітніх хорових ансамблів. Концерти проходили у різноманітних церквах та кращих залах Львова і приваблювали широку аудиторію. Навіть польська та проросійська преса, що не надто цікавилася українським мистецтвом, надавала рецензіям на ці виступи шпальти своїх видань. Процеси такого роду охопили різні міста й поширювалися також на творчий потенціал окремих сільських місцевостей. Тому в цей час можна говорити про новий етап у розвитку українського хорового виконавства Галичини.

На відміну від мистецтва, що репрезентували іншонаціональні спільноти у Львові, українське хорове виконавство було спрямоване на пропагування надбань вітчизняного мистецтва. Хоч твори іноземних композиторів (західноєвропейську хорову творчість презентували композиції Й. Гайдна, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Г. Берліоза, Я. Галля та ін.; російську – О. Архангельського, А. Рачинського, О. Бородіна, А. Рубінштейна, П. Чайковського, В. Серова, А. Аренського, Ц. Кюї, В. Іполітова-Іванова та ін.) відігравали роль важливого імпульсу в розвитку професіоналізму, мистецька спільнота усвідомлювала значущість росту фаховості саме на українському музичному матеріалі. Це забезпечувало, національне спрямування, цілісність виконавському процесу та його характерних стилістичних проявів. Істотний вплив мало ознайомлення з аналогічними процесами у Наддніпрянській Україні в процесі культурного обміну (зокрема значний резонанс поміж музичних кіл Галичини мали відомості про концертну діяльність хорів, керованих М. Лисенком, їх національно-мистецькі пріоритети). Тому духовне хорове виконавство зміцнило свою роль чинника національного самоусвідомлення у мистецько-культуротворчих процесах.

Водночас давалося взнати зміщення стильових та видових пріоритетів у царині української музики. І хоча духовне виконавство

в цей час має значні здобутки, воно поступово відступає перед потугою нових виконавських форм – світських хорів, інструментального виконавства, опери. Сталося це насамперед тому, що воно не змогло стати галуззю апробування нових стилістичних ідей, а ретельно зберігало традиції минулої епохи. Поміж них – контрастне зіставлення окремих творів (хоча духовні концерти формувалися за певною тематичною спрямованістю). Для полегшення сприйняття публікою до духовних благодійних імпрез залучалися вокальні та інструментальні номери.

Важливою формою богослужбового виконавства стали виступи різних хорів, афішовані як «Страстні псалми». По суті, це була ідея моножанрових концертів, в яких формувалися принципи досягнення різних відтінків духовного споглядання й переживання однієї сакральної події поза межами літургійного богослужіння. Водночас численність оголошень (з детальним переліком виконуваних творів) про такі імпрези дає можливість простежити процес формування репертуару різних колективів у різний час, що дозволяє висвітлити сутнісні моменти духовного хорового виконавства Галичини.

Основне значення надавалося ефектним концертним творам. Важливо, що поміж імен Д. Бортнянського, Й. Гайдна тільки прізвище І. Лаврівського засвідчує спорадичне представлення перемишльської школи. В програмах виступів оголошені твори М. Рудковський. За відомостями М. Бурбана²⁸, Матвій Рудковський (1808, Львів – 1887, там само) був композитором, регентом і педагогом. Він працював регентом хору Ставропігійської бурси у 1850–1860-х рр.

Виконання програм «Страстних псалмів» в наступні роки у різних містах Галичини засвідчували сталість репертуару (фактично, впроваджені нові композиції – це твори місцевих регентів). Тільки на межі століть простежується певне оновлення репертуарної бази цих імпрез. Так, у виступі хору бурси Ставропігійського інституту поряд з традиційними композиціями Д. Бортнянського («Благообразний Іосиф», концертами № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» та № 33 «Вскую прискорбна») прозвучали твори Б. Галуппі «Суди, Господи, обидящіє мя» F-dur, П. Бажанського «Днесь ад» Es-dur та Давидова «Обновляйся, Новий Іерусалиме» C-dur²⁹.

Традиція такого роду духовних концертів, започаткована Львівськими духовними хорами, була підхоплена і стрімко поширювалася теренами Галичини. Поміж виконавцями – Перемишльські хори (семінаристів під орудою Будзиновського, хор «Бояна» М. Копка); хор Станиславівського музичного гуртка п/к І. Біликовського; Снятинський міщанський хор, хор

²⁸ Бурбан М. Українське хорове виконавство. Ч. 1: Хори. Дрогобич, 2005. С. 203.

²⁹ Б. п. Страстные псалмы. Галичанин. 1900. 2/15 апреля. Ч. 76. С. 3.

любителів під керуванням о. П. Дуркота (м. Сянок); мішаний і чоловічий хори Станіславівського «Бояна», міщанський мішаний хор м. Скала; Коломийський міщанський чоловічий хор під управою о. Карп'яка; хор читальні «Просвіта» та інші духовні та світські колективи.

Поміж інших імпрез такого роду – концерти, присвячені вшануванню духовних осіб та подій. Так, 1893 р. відбулася низка концертів, присвячених 50-річчю діяльності папи Лева XII. Ініціатором початкової акції був А. Вахнянин (організаторами – О. Нижанківський, В. Шухевич і В. Матюк).

Отже, духовне виконавство львівських хорових колективів до кінця XIX ст. і упродовж початкових років XX ст. досягло неабиякої потужності. Хоча процес збільшення творів суто духовної музики в репертуарі галицьких світських хорів є нерівномірним, можливо, навіть імпульсивним (часто залучення того чи іншого твору було принагідним, тобто спрямованим на виконання під час того чи іншого святкування), вже домінує цілком окреслена тенденція до різностороннього збагачення творчого потенціалу колективів, зростання їх мистецького професіоналізму.

Утім, хоча галицьке духовне виконавство (поза межами Львова) окресленого періоду і виявляє загалом поступове підвищення професіоналізму, процеси такого роду достатньо нерівномірні у різних регіонах краю. Периферійні хори – як міські, містечкові, так і сільські, – формувалися переважно з любителів співу.

У останній третині століття починає формуватися традиція виїзду частини складу хорів Львівської духовної семінарії та Ставропігійської бурси для участі у святкових богослужіннях в інших містах та селах Галичини.

Згодом такі виїзди, спрямовані на підтримку потреб місцевих церковних громад та пропагування високомистецького хорового співу відбуваються майже регулярно, впроваджуючи високі взірці хорового звучання та виконавської майстерності. Зокрема, здійснюючи «вандрівку» на теренах Галичини, 30 липня 1897 р. у Тернополі п'ятнадцять хористів-«академіків», «котрих добірні, сильні і звучні голоси зливають ся в такий чудовий хор, що наші знатоки-музики, як о. Вітошинський з Денисова і о. О. Нижанківський не могли до волі налюбуватися ним та похвалитись. Справді годі сказати, котрі голоси кращі одні від других, чи ніжні тенори, чи дзвінкі баритони, чи грімкі басы; все то зливається в таку одну спільну гармонію, що єю одну лиш чуєш, тремтиш та душею підносишся»³⁰. Під орудою диригента

³⁰ Д. Концерт руских академіків дня 8 серпня в Тернополі. *Руслан*. 1897. 30 липня / 11 серпня. Ч. 171. С.3.

п. Мельник-Гансьорського вони співали і під час богослужінь, показуючи приклад для наслідування учасникам сільських та містечкових церковних хорів.

До практики мистецьких поїздок з використанням богослужбових творів у останні десятиліття XIX ст. долучилися й хори світських музичних товариств. Провідна роль, безумовно, належала хорам «Бояну», діяльність яких від часу утворення належала до найпотужніших чинників розвитку хорового руху в Галичині. Багата репертуарна база цих колективів (народні – українські, польські, німецькі та ін. – пісні у різних опрацюваннях, твори Д. Бортнянського, М. Вербицького, І. Лаврівського, А. Вахнянина, Д. Січинського, М. Лисенка, О. Нижанківського та ін.), творча мобільність, стильове багатство репертуару надали хорам товариства виняткового статусу серед громадськості.

Хори товариства наприкінці XIX ст. істотно впливали на перебіг процесів розвитку духовного хорового виконавства краю. У їхньому репертуарі були представлені деякі зразки культової та паралітургічної музики, зокрема концерти Д. Бортнянського, псалми, колядки та щедрівки тощо, а також культові твори західно-європейських композиторів. Істотно спричинилися до піднесення загального рівня хорового виконавства організовані товариством школи та курси для сільських диригентів (серед них, можна припустити, були й регенти сільських парафій). Та – що найголовніше – поступове плекання професійних підходів до виконання хорової музики, до хормейстерського мистецтва не могло не вплинути на зростання уваги до цих факторів у діяльності інших колективів, в т.ч. і церковних.

Важливий момент – очолювання хорових колективів товариства священиками. Їхні професійні регентські навички часто слугували зростанню рівня тих чи інших хорових колективів. Серед активних діячів товариства початку 1900-х рр. – о. М. Копко, який організував і очолив творчу працю хорів «Перемишльського Бояну» (1891) та катедрального собору міста. Йому належить заслуга відродження тут активного хорового виконавства, а також започаткування важливої новачії – створення мішаного хору за участю співачок «Бояну». А постановка вистави «Вифлеємська зоря» виявила рідкісний приклад безпосереднього відродження традицій літургічної драми. У піднесенні духовного виконавства Стрийщини важливу роль відіграла праця о. Остапа Нижанківського з хором «Стрийського Бояну», який досяг високого творчого рівня. Індивідуальна диригентська манера О. Нижанківського вирізнялася вмінням посилювати драматургічну і колористичну ефектність творів, надавати навіть недостатньо випрацьованій авторами формі стрункості і цілісності. Вона була

прикладом для численних наслідувань і викликала захоплення не тільки аудиторії, а й фахівців-музикантів.

Зростання виконавської майстерності в сфері духовної музики привело до урізноманітнення богослужбового репертуару. Початок ХХ ст. ознаменувався кардинальним розімкненням стильової палітри завдяки долученню релігійних творів від другої половини ХVІІІ ст. до найновіших композицій. Перший духовний концерт хору «Львівського Бояна» (1904) виявив реалізацію цього задуму. Вперше поєднання творів українських, російських та західно-європейських авторів слугувало реалізації поставленої мети – увиразненню особливості українського церковно-співочого стилю різних періодів.

Співпраця церковних інституцій з хорами товариства «Боян» давала важливі результати. Беручи участь у громадсько-музичних акціях, вони сприяли утвердженню ідеї цілісності та багатства українського церковного мистецтва. Випрацьовувалися і популяризувалися серед широких громадських кіл взірці стильової інтонаційності (в т. ч. фразування, артикуляції, вимови), нюансування та допустимих для церковної музики колористичних ефектів. У цьому важливу роль відіграла художня інтуїція диригентів, оперта на знання особливостей церковних обрядів (нагадаємо, що першорядне значення у плеканні хорового співу в Галичині належало священикам та іншим вихованцям церковно-освітніх закладів) та місцевих співочих традицій.

ВИСНОВКИ

Духовне хорове виконавство є мистецько-культурним феноменом, якому властива національна та регіональна своєрідність, тембральна специфіка. Типові історико-мистецькі форми виявляють свою своєрідність у певній виконавській стилістиці, що відбиває їх характерні особливості. Регіональна своєрідність в межах цілісної національної традиції виявляється у виконавській манері, що визначається особливостями відтворення цієї традиції у певному регіоні у тембральному, мовно-інтонаційному ракурсах.

Богослужбову хорову практику Галичини означеного періоду можна розглядати як напівпрофесійну сферу, процеси в якій спрямовувалися у напрямку від дотримання засад народного хорового виконавства і побутового музикування, через створення аматорських колективів, діяльність яких спрямована на забезпечення літургічних відправ до професійних (або професійно підготованих для такого виконання) здобутків. При цьому ця сфера є багатоаспектною, оскільки іншою її складовою частиною виступає, з одного боку, богослужбовий спів спеціально підготованого кліру, вихованців навчальних закладів різного рівня, з другого – любительський хоровий спів. Аматорське

виконавство того часу було зорієнтоване на фольклорну манеру і тому найістотніше відбивало особливості автентичного тембро-інтонаційного звучання а також яскраво відбивало традиції гуртового співу в аспекті відтворення різновидів гуртів у якісних складах хорів, що позначалося на потенційних можливостях колективів.

Розгляд творчих процесів у царині духовного виконавства Галичини в контексті української музики до кінця XIX істотно збагачує знання про специфіку розгортання виконавських і наукових зацікавлень та їх значення для подальшого поступу українського хорового мистецтва.

АНОТАЦІЯ

Дослідження присвячене вивченню процесу розвитку та еволюції богослужбового хорового виконавства Галичини XIX ст. Розглянуто специфіку духовного хорового мистецтва краю як регіонально своєрідного явища та його зв'язок з побутуючими фольклорними та давніми церковно-співочими традиціями. Висвітлено особливості співочої дяківської освіти у навчальних інституціях Галичини та роль дяків у розвитку богослужбового хорового співу. Досліджено характер і значення концертної практики, рівень виконавської майстерності та особливості функціонування галицьких церковних та провідних світських хорів у царині богослужбового виконавства.

Ключові слова: хорове виконавство, традиція, школа, богослужбовий спів, професіоналізація, дяківський спів, самолівка.

SUMMARY

Church Choir Performance in Halychyna in the XIX century: historical aspect

The article is devoted to the study of the process of development and evolution of Church Choir Performance in Halychyna in the XIX century. Considered the specifics of the spiritual choral art of the region as a regionally peculiar phenomenon and its connection with the existing folklore and ancient church-singing traditions. The peculiarities of the deacon singing education in the educational institutions of Halychyna as well as the role of deacons in the development of church choir singing are highlighted. The paper also considers the character and the role of concert practice, the level of performing skills and the peculiarities of the functioning of Halychyna church choirs and prominent society choirs in the sphere of church-singing performance.

Key words: choir performance, tradition, school, church singing, professionalisation (acquiring professional skills), deacon singing, samolivka (folk singing).

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Питоменності українського церковного співу : збірник праць Ювілейного конгресу. Мюнхен, 1988/1989. С. 458–471 (передрук : Антонович М. *Musica sacra* : зб. статей з історії української української церковної музики. Львів, 1997. С. 1–20).
2. Бажанський П. История русского церковного пения. Львів, 1891. 86 с.
3. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ, 2002. 440 с.
4. Бермес І. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини : автореф. ... канд мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2005. 20 с.
5. Бурбан М. Українське хорове виконавство. Ч. 1: Хори. Дрогобич, 2005. 298 с.
6. Б. п. Дяки вчера, нині і завтра. *Голос дяків*. 1926. Ч. 20. 15 жовт. С. 1.
7. Б. п. Страстные псалмы. *Галичанин*. 1900. 2/15 апреля. Ч. 76. С. 3.
8. Д. Концерт руских академиків дня 8 серпня в Тернополи. *Руслан*. 1897. 30 липня / 11 серпня. Ч. 171. С. 3.
9. Зваричук Ж. До питання про галицькі церковно-співочі традиції. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 2(18). Київ, 2007. С. 26–33.
10. Зваричук Ж. Розвиток духовного хорового виконавства Галичини другої половини ХІХ століття у дзеркалі періодики. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2007. С. 189–196.
11. Зваричук Ж. Й. Богослужбове хорове виконавство Галичини ХІХ століття: дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03 – музичне мистецтво / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2009. 208 с.
12. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст. : навч. посіб. Чернівці, 2007. 424 с.
13. Кияновська Л. Стилєова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль, 2000. 339 с.
14. Кияновська Л. Творчість отця Йосифа Кишакевича. Львів, 1997. 96 с.
15. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи. *Kalofonia*: наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. Львів, 2002. Ч. 1. С. 140–149.
16. Козаренко О. Українська духовна музика і процес становлення національної музичної мови. *Мистецтвознавство України*: зб. наук. праць. Київ, 2000. Вип. 1. С. 139–156.
17. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 84 с.

18. Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспект) : монографія. Київ, 2018. 668 с.
19. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів, 1937. 139 с. (Праці Боголовської академії). Передрук. Львів, 1995. 128 с.
20. Лисько З. Перша українська музична школа в Галичині. *Життя і знання*. Львів, 1934. Ч. 6. С. 166.
21. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів; Нью-Йорк, 1994. 143 с.
22. Майба І. Про наш церковний спів. *Голос дяків*, 1927. Ч. 4–5. 15 лютого – 1 марта. С. 2.
23. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. Київ, 1994. 152 с.
24. М.В. з М. (Вербицький М. з Млинів). О пінію музикальном. *Галичанин*. 1863. Кн. 1. Вип. 2. С. 136–141.
25. Мороз Л. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття : автореф. дис... канд. Мистецтвознавства : 17.00.01 – теорія та історія культури / Держ. акад. керів. кадрів культури і мистец. Київ, 2003. 19 с.
26. Пропарокситонон. Поднесение дяковского сословия. *Галичанин*. 1893. 19/31 марта. Ч. 62. С. 2–3.
27. Приятель русской молодежи. З Станиславова (Кілька гадок в справі «Руської бурси» в Станіславові). *Руслан*, 1897. 9/21 січня. Ч. 6. С. 2.
28. Стешко Ф. З історії української музики ХVІІ ст. Церковна музика в Галичині. *Українська музика*. 1937. Ч. 8. С. 101–105; 1938. Ч. 1. С. 2–5; Ч. 2. С. 21–27.
29. Стешко Ф. З історії української музики ХVІІ ст. Церковна музика в Галичині. *Українська музика*. 1937. Ч. 8. С. 101–105; 1938. Ч. 1. С. 2–5; Ч. 2. С. 21–27.
30. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ століття) : монографія. Київ, 1997. 328 с.

Information about the author:

Zvarychuk Zh. Y.,

Candidate of Study of Art, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Methodology of Music
Education and Conducting Methods
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
57, Shevchenko str., Ivano-Frankivsk, 76018, Ukraine