

ЖАННА ЗВАРИЧУК

## ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДУХОВНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА ГАЛИЧИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

*У статті автор розкриває деякі регіональні аспекти духовного хорового виконавства Галичини ХІХ століття, специфіку національного виконавського стилю у сфері духовної музики на основі вивчення матеріалів періодичних видань даного періоду.*

**Ключові слова:** духовне хорове виконавство, хор, богослужбова традиція.

Питання функціонування духовно-виконавської традиції в різних регіонах України, а особливо – специфіка виконання певних жанрів хоровими колективами, що репрезентують традиції окремих шкіл у різні історичні періоди займає важливе місце в сучасному мистецтвознавстві. Базовим матеріалом, природно, виступає історія хорового духовного виконавства, зокрема – традиції провідних колективів минулого (як, наприклад, хорів Я. Калішевського, О. Кошиця та ін.). Проте наукове осмислення особливостей цієї галузі ускладнене історично зумовленим розмежуванням України та існуванням різних конфесій, прикладне мистецтво яких, незважаючи на спільні джерела, на початок ХІХ ст. вже відзначалось достатньо самостійною динамікою. у якій відтворюється своєрідність надзвичайно складного поєднання загально християнського та специфічно-регіонального світовідчуття.

**Актуальність** теми зумовлена потужним розвитком музичної регіоналістики, потребою культурологічних та спеціально-фахових узагальнень щодо формування історичних, стильових, виконавських традицій українського хорового співу.

**Мета і завдання дослідження** полягають у розгляді виконавських традицій в духовній хоровій творчості Галичини як регіонального своєрідного явища та його зв'язку з побутуючими народними та давніми церковно-співочими традиціями

Історія християнського богослужбового співу в Галичині сягає джерелами

Галицького князівства. Проте тільки у другій третині ХІХ ст. внаслідок різноманітних суспільно-ідеологічних та культурних процесів тут відбувся потужний сплеск українського духовного мистецтва в творчості Перемишльської школи та у наступний період – у мистецтві львівських хорів.

Культурно-ментальні особливості Галичини істотно посилювали національно-громадянські аспекти цього процесу. Усвідомлення українськості як одного з першорядних факторів у середовищі духовенства, сприяло плеканню національно-зорієнтованого мистецтва. Окрім цього, виняткового значення набуло те, що галицька духовно-виконавська культура того часу органічно і закономірно виявляла риси культури перехідного типу, поєднуючи в собі не тільки фактори панівного романтизму та згодом сецесії, але й відтворюючи закономірності такого явища, як бідермаєр і, глибше, українського бароко в його особливих формах, що побутували в Галичині. Тому в ній достатньо повно відбиті національні особливості світосприйняття.

Основним джерелом і фактором осмислення специфіки національного виконавського стилю у сфері духовної музики Галичини є різноманітні публікації у тогочасній пресі, зокрема “Діло”, “Слово”, “Руслан”, “Зоря”, “Галичанин”, календарі “Просвіти” тощо, що у ХІХ столітті належить не фаховим дослідникам, а тим, хто насамперед висловив емоційне сприймання і враження.

Систематизація критичних та інформативних матеріалів, що стосувалися б безпосередньо виконавських процесів у богослужбово-музичній галузі, уривчастих згадок про манери диригування, зміст регентсько-хорової освіти у Галичині (зважаючи, що саме у семінаріях краю були виховані основні виконавські сили) дає можливість розширити коло дослідницьких завдань. Винятковий інтерес у цьому контексті становить вивчення аспектів виконавських особливостей колективів та диригентів, суто стилістичні особливості, зокрема – характерні особливості звучання і стильової репрезентативності хорів, адекватності до стилю і церковного середовища, взаємозв’язків з католицькою і православною традицією тощо.

Специфіка виконавської манери у богослужбовому виконавстві Галичини виявляє істотну залежність від поширеної фольклорної та інтеграції з академічною манерами виконання. Водночас тут виявляються впливи європейських (особливо польських, чеських та німецьких), „київських” та суто регіональних чинників. Основою для такого підходу є методика, застосовувана українськими мистецтвознавцями щодо композиторської творчості, зокрема – роботи Л. Кияновської. У статті “Церковний спів галицької композиторської школи” цей аспект наголошений спеціально: “... якщо розглядати сакральну спадщину галицьких композиторів в європейському контексті, цей доробок і відповідав певним загальним тенденціям еволюції художнього мислення, і водночас був достатньо унікальним, відкрystalізованим в неповторних соціокультурних обставинах краю. Разом з тим, зазначені “загальні тенденції” теж не були одновимірними і односпрямованими, а відображали множинність духовних орієнтирів, котра особливо виразно визначилася в першій половині ХХ ст.”[16, с.141].

Поліпараметровість і багатоманітність його рівнів і властивостей, зумовлені відкритістю системи виконавських традицій, попри важливість різноманітних впливів, збагатило автентичність хорового виконавства регіону. Духовне хорове виконавство краю є мистецько-культурним феноменом, який виявляє національну та регіональну своєрідність, володіє тембральною специфікою і типовими історико-мистецькими формами, виявляючи свою своєрідність у певній виконавській стилістиці. Важливою його ознакою є адекватність культовим потребам; не настільки професіоналізм хорових колективів, наскільки відповідність потребам релігійної громади та традиціям того чи іншого місця або регіону. Натомість критеріями для професійних колективів виконання духовних творів є насамперед професіоналізм, який включає стильову відповідність певній традиції, високий рівень виконавсько-співочої майстерності, динамічність розкриття жанрово-інтонаційних особливостей твору, багатоманітність репертуару та

індивідуалізація виконавського й композиторського стилю.

Традиції концертного виконання літургічних та паралітургічних творів, що склалися синхронно з традиціями світського професійного і фольклорного виконавства, відбивають спільні закономірності цього процесу, а саме: визначалася специфіка художньо-організаційних засад, розвивалися структурні особливості виконавських колективів, ustalювалися принципи сценічного виконання та формувалися основні репертуарні орієнтири хорів різних рівнів. Основною домінуючою установкою галицького духовного виконавства XIX ст. була просвітницька діяльність з метою піднесення культурного рівня і нарощення мистецького досвіду як окремої релігійної громади, так і громадськості регіону загалом. Активізація концертних виступів різних хорів була додатковим чинником на шляху зростання їх мистецького рівня, піднесення професіоналізму у суто духовному виконавстві.

Регіональна своєрідність в межах цілісної національної традиції виявляється у виконавській манері, що визначається особливостями відтворення цієї традиції у певному регіоні у стилістичному, тембральному, мовленево-інтонаційному ракурсах, на який істотний відбиток накладає етнорегіональна специфіка звукоутворення (сильний, легкий, або приглушений; м'який чи форсований звук), натомість значно менше – тембральні якості співочих голосів. Процеси у богослужбовій хоровій практиці Галичини означеного періоду спрямовувалися у напрямку від дотримання засад народного хорового виконавства і побутового музикування (переважно – паралітургічного), через створення аматорських колективів, діяльність яких спрямована на забезпечення літургічних відправ (сільські та містечкові хори) до професійних (або професійно підготованих для такого виконання) здобутків. Аматорське виконавство того часу було зорієнтоване на фольклорну манеру і тому найістотніше відбивало особливості автентичного тембро-інтонаційного “ідеалу” а також яскраво відбивало традиції гуртового співу в аспекті відтворення різновидів гуртів у якісних складах хорів (жіночий, чоловічий

та мішаний), що позначалося на потенційних можливостях колективів.

Домінування фольклорних орієнтирів за умов різнобічного досягнення європейського музичного професіоналізму як широкого, всеохопного поля (потрібно обумовити, що до нього в той час для галицьких митців належали й стильові координати наддніпрянських композиторів та диригентів), по суті, не відбилися безпосередньо у богослужбових зразках того часу. Їх заміщували місцеві традиції самоїлкового та загальнонародного співу, та, як найяскравіші ідеали богослужбового мистецтва – твори Д. Бортнянського у інтерпретуванні вихованців Перемишльської школи. Такий вузько-специфічний “регіоналізм” створив феномен унікальної консервації місцевих традицій, на котрі мусив зважати навіть С. Людкевич при упорядкуванні своєї збірки церковних творів 1922 р. Зміни культурно-соціальної структури відтворювалися тут дуже повільно. Навіть кристалізація нового стилю національної музичної мови, що відбувалася в інших галузях музичного мистецтва, не мала в цій царині значення першорядного фактору внаслідок консервативності мислення і особливого пієтету до столітньої традиції.

Тільки поступово створювалася розгалуженої інфраструктура світських хорів, що еволюціонували від колективів, зорієнтованих на повсюдні світські традиції аматорського музикування, до концертності колективів професійно високого рівня, здатних адекватно відтворити стильові засади виконуваних творів та виявити стильові парадигми певного масиву композицій у спеціальних тематичних програмах. Тут свою роль відіграло те, що не було тих необхідних взірців культивування національного хорового стилю (як в українській церковній творчості Наддніпрянщини, що яскраво піднеслася там, щоправда, на початку ХХ ст.). Споглядальність, інтравертивність світовідчуття породжувало цілком відповідні виконавські особливості. Стиль церковних композицій представників галицької церковної творчості, з характерним формотворенням, інтонаційними узагальненнями пісенно-романсової мелодики “старогалицького” типу, специфічною фонічністю розгортання фактури, і при цьому кордоцентризмі як

панівному емоційному орієнтирі, вимагав адекватного виконання, часто можливого тільки за умов “авторського” диригування.

У процесі аналізу критичних відгуків, рецензій і принагідних оголошень виокремлено аспекти щодо виконавських особливостей „звучання” і стильової репрезентативності духовної музики, необхідних складових якісного виконання цих творів, зокрема – адекватності до стилю і церковного середовища, взаємозв’язків з католицькою і православною традицією тощо, важливих для розуміння галицької музичної громадськості.

Вагома роль у цьому процесі належить дискусіям довкола актуальних проблем української музики. Вже на межі 1890-х рр. окреслюється розмежування між критикою “професійною” рівня та аматорськими відгуками, яскраво виявлена у рецензіях слухачів-аматорів, критиків-немузикантів та ґрунтовних зауваженнями музикознавчих рецензіях. Ця полеміка виявилась надзвичайно плідним ґрунтом для подальших розробок про сутність українського богослужбово-музичного мистецтва. Виникла потреба в усвідомленні фахових підходів до духовного хорового виконавства і була сформована позиція довкола таких понять, як “дилетантизм”, “аматорство”, “епігонство”, “професіоналізм” та ін. У центрі дискусій виявилась досить непроста тема – спадщина Д. Бортнянського. А виконання його музики сприяло, як показують ці матеріали, осягненню і втіленню ідей національного мистецтва, впровадженню критеріїв національної самобутності у повсякденне культурне життя.

Серед яскравих прикладів формування нової парадигми хорового виконавського мистецтва у богослужбовій сфері – чоловічий хор Ставропігії, який використовував сопранові та альтові партії: їх виконували, очевидно, хлопчики та юнаки до періоду мутації (Б. Кудрик говорить про фальцетний спів). У 1830-х роках для нього було характерним слідування київському напіву, суворий, аскетичний стиль співу, орієнтація на самолівкові традиції як “руської” форми співу. Це було типово для Галичини, де повсюдно використовувалася ерусалимка і найпростіші

форми загальнонародного співу. Тому таке нововведення, як виконання творів Д. Бортнянського під час богослужінь, зустріли протидію духовенства. Тільки 1835, коли хор Львівської духовної семінарії (швидше це був ансамбль у складі 8 чоловік) виконав архієрейську літургію за упокій Франца І нотний хоровий спів набув провідного положення у церковних відправах, поступово витісняючи давні дяківські співи з недільних та святкових відправ і поширюючись у інших церквах міста. Зміни стали особливо відчутними у 1840-х рр., коли з хорами Львівської семінарії та Ставропігії співпрацювали М. Вербицький та І. Лаврівський. М. Вербицький працював як регент Ставропігії у 1840–1842, 1843–1845, 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 у аспекті майбутніх виконавських процесів. 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!”. [4, с.94]. Зрозуміло, що Кудрик говорить про “емблему” музично-літургічної творчості другої половини ХІХ ст., що є “ключем” до коду галицького духовного хорового виконавства того часу. Можливо, у пріоритетності тексту, властивій галицькому духовному співові, криється одна з основ теоретичних поглядів П. Бажанського, котрий, як і М. Вербицький, однією зі стильових опор творчості мав традиції ірмологійного співу. Зокрема, у праці “История русского церковного пения” він пише: “Наше піние ирмологійне будоване на тексті по числу слогов..., немає музичного такта і не може мати, а співається мимо то добре, “стройно, согласно”, як духові церкви приналежить. Сим видно, що всяке заходне тактовання не лише до стихів коляд і проч., но також до всякого прочого церковного текста муз. єсть противно природне, невиплило з натури текста церковн., путає, розриває гадки текста, розрушає

риторичний акцент” [1, с.85]. Звідси – й одне з джерел такої свободи мелодичних “розливів”, властива літургичній музиці Вербицького. Можна на основі цього припустити також, що регентська практика (принаймні, у часи навчання обох композиторів) використовувала хейронімічну систему (а не традиційне згодом тактування).

Отже, “камерність”, “ліричність”, “суб’єктивність” загальною настрою з одного боку, та відтворення регіональної традиції співу (своєрідна інтравертивність) – з другого і є рисами того “еталону” звучання, який реалізував М. Вербицький у своїх творчій та регентській діяльності. Беручи ж до уваги загальноприйнятту тезу про нього, як “засновника Перемишльської школи”, логічно приходимо до висновку, що цей “еталон” також став загальноприйнятим і відіграв чільну роль у галицькому духовному виконавстві др. пол. ХІХ ст. Пам’ятаючи про активність виконавських еталонів звучання композицій Д. Бортнянського в Галичині того часу, можна говорити не тільки про взаємодію між ними, а й співдію, спрямовану на створення, сучасною термінологією, своєрідного толерантного середовища, в якому можливі різноманітні за стилістикою, але цілісні за походженням вектори розвитку духовної виконавської традиції.

Поміж характеристик звучання церковних колективів у 1850-і рр. вирізняється допис Н.К. у “Зорі Галицькій” щодо хору Львівської духовної семінарії (у церкві св. Георгія (Юра) “...пініє пречудесное неутомимих питомців наших, коли іде о слову народності або обряду, маючої вже преданіє за собою, сего разу самого себе перевисшило. Добрані хори, звучавшії пречудесною гармонією от надземського пінія серафимів, аж до всестрясающего подвалинами грома, прехороші; з найбільшою прецизією виконані соло, задивляючіє слухателя своєю чистотою і вправою, добивалися до розчувствованих грудей кожного, і довольно в них владаючи, відносили мислі ф чувства до країн надзвїздних – до вічного джерела чувства і любви”. [9, с.272].



За необхідності аналізу хорових уподобань другого за “ієрархією” представника Перемишльської школи – І. Лаврівського, зіштовхуємося з набагато поміркованішою, більш консервативнішою позицією. І. Лаврівський був регентом Львівської семінарії у 1863–1866 рр. (до цього у 1848–1854 був диригентом хору Перемишльської катедри). В цей час семінарський хор налічував до 60 учасників, а відгуки в пресі того періоду дають підстави для припущення про посилення концертних чинників у галицькому духовному виконавстві вже з 1860-х рр.

Наступний етап пов’язаний з працею П. Бажанського. За його згадкою, у Ставропигійській бурсі протягом 1850-х і перших роках наступного десятиліття хоровий спів не викладався. Призначений на посаду вчителя музики, церковного уставу та ірмологійного співу у 1863 р., П. Бажанський “застав в бурсі 3 голосове єрусалимське пініє. Через 10 літ по Рудковському вже ніхто не вчив нотного музичного пінія. Наука розпочалася наново. При прийняттю до бурси вагу кладено на добрий голос”. [1, с.85].

Отже, у Львові на початку 1860-х існувало два різні за стильовими характеристиками осередки церковного співу: хорового в семінарії та “традиційного” – у Ставропигії.

П. Бажанський переписав існуючі в бібліотеці Ставропигії партитури, а також дістав чотириголосні твори Д. Бортнянського та П. Турчанинова. З цього часу почалася нова хвиля піднесення духовного хорового виконавства: маючи добірні голоси, хор Ставропигії плекав виконання творів Д. Бортнянського, що співалися вже й поза церквами (втім, практика співу за єрусалимкою не припинялася й надалі). Технічна майстерність співаків зростала; відгуки у пресі засвідчують вільне володіння різноманітними виконавськими прийомами і достатньо високий рівень хорового ансамблю. Промовистим з цього огляду є допис у “Слові” з липні 1865 р. про виконання хором Львівської бурси трьох концертів Д. Бортнянського (на жаль, без вказівки назв). Очевидно, що його автором є очевидець досягнень Перемишльського хору: “Прекрасні, чудові, чудні то псалми! Ми чули їх уривково в

мужеському хорі, але не було такої сильної дії. Ті бо приємні дитячі голосочки, та легкість, солодкість і колоратура в випровадженню загально всіх церковних пісень цього хору істинно полонить серця. Щось подібного чути можна було колись-то в однім тільки Перемишлі. Кожний, хто спів нинішній Львівської бурси чув, дуже мило собі пригадує”. Заслуговують уваги не тільки суперлятиви, а й окремі акценти на динаміці розвитку цього колективу, зокрема урізноманітнення репертуару.

Подальші відомості про хор Львівської семінарії стосуються 1887 р., коли вчителем співу було призначено А. Вахнянина, а диригентами працювали особи, вибрані з-поміж семінаристів. Виконавські досягнення цього колективу не викликають сумніву. П. Бажанський, засвідчуючи достатній рівень хорового виконання того часу, говорить про незнання єрусалимки. Так само промовистим – адже належить не українському, а польському дописувачу – є наступний відгук 1889 року: “Тії русини так заспівають своє хоть би коротеньке “Господи помилуй”, так яось наскрізь прошибнуть чоловіка проймаючим своїм співом, що й не отямишся, як в твоїм оці засвітить ясна сльоза глибокої печалі”. [7, с.194].

Із поширенням хорового співу теренами краю, духовне хорове виконавство виходить на якісно новий рівень: поряд із забезпеченням богослужбових потреб, активізується і розгортається духовне хорове виконавство як важлива галузь концертної практики. У Львові ця галузь забезпечена працею хорів Ставропигійської бурси та Львівської духовної семінарії, до якої долучаються виконавські сили деяких церков та музичних товариств. Духовні твори належать до репертуару і вже численних світських колективів краю, хоча й поступаючись перед кількістю різножанрових світських композицій та опрацюваннями народних пісень.

Очевидно, що база духовного виконавства була створена насамперед освітніми процесами в релігійних установах. Вихованці духовних закладів мали необхідні музичні знання та певний виконавський досвід, набутий у практиці освітніх хорових ансамблів. Природно, що саме у церковних хорах Львова як культурно-адміністративної столиці краю, зосереджувались кращі виконавські сили. До того ж,

історично зумовлено, що на духовне виконавство почали впливати й світські хори, потенціал і можливості яких на межі століть був настільки значним, що відбувалося істотне оновлення хорового виконавства загалом. 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 щабель у розвитку українського хорового виконавства Галичини.

На відміну від хорового мистецтва, що репрезентували іншонаціональні спільноти у Львові, українське хорове виконавство було спрямоване на пропагування надбань вітчизняного мистецтва. 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. Іполитова-Іванова ощо) хоча й належали до репертуару, але не мали першорядного значення. Розвиток професіоналізму відбувався на українському музичному матеріалі, що забезпечувало, так би мовити, “національно зорієнтовану цілісність” виконавському процесу та його характерним стилістичним проявам. Істотний вплив мало ознайомлення з аналогічними процесами у Наддніпрянській Україні в процесі культурного обміну. Тому духовне хорове виконавство виконувало роль чинника національного самоусвідомлення.

Однією з першорядних форм духовного виконавства стали виступи, афішовані як “Страстні псалми” (перші повідомлення про такі акції з’являються 1875 р.). По суті, це була ідея моножанрових концертів, в яких формувалися принципи осягнення різних відтінків духовного споглядання й переживання однієї сакральної події поза межами літургічного богослужіння. Водночас, численність оголошень (з детальним

переліком виконуваних творів) про такі імпрези дає можливість простежити процес формування репертуару різних колективів і у різний час, дозволяючи висвітлити сутнісні моменти для духовного хорового виконавства Галичини. Основне значення надавалося ефектним концертним творам. Поміж імен Д. Бортнянського, Й. Гайдна тільки прізвище І. Лаврівського засвідчує спорадичне представлення перемишльської традиції. Натомість оголошені до виконання твори М. Рудковського, що на сьогодні є, фактично, невідомими навіть фахівцям, складають інтерес у аспекті з'ясування їх стильових доміант як такі, що покажуть виконавські орієнтири тогочасних концертно-духовних виступів. Зіставлення двох стильових парадигм – католицької німецько-австрійської (Й. Гайдна, М. Рудковського) та православної “італійського звучання” (Д. Бортнянського) була типовою упродовж багатьох років.

Виконання програм “Страстних псалмів” в наступні роки у різних містах Галичини засвідчували сталість репертуару (фактично, поодинокі впроваджені нові композиції – це твори місцевих регентів).

Тільки на межі століть простежується певне оновлення репертуарної бази цих імпрез. Так, у виступі хору бурси Ставропигійського інституту поряд з традиційними композиціями Д. Бортнянського (“Благообразний Іосиф”, концертами № 32 “Скажи ми, Господи, кончину мою” та № 33 “Вськую прискорбна”) прозвучали твори Б. Галуппі “Суди Господи обидящіє мя” F-dur, П. Бажанського “Днесь ад” Es-dur та С. Давидова “Обновляйся, Новий Ієрусалиме” C-dur. [14, с.3].

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 Станіславівського музичного гуртка п/к І. Біликовського, Снятинський міщанський хор; хор любителів під керуванням о. П. Дуркота (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 Льва XII. 1899 р., напередодні дня Андрія, у Станіславові відбулося вшанування А. Шептицького.

Систематизовані вище матеріали показують, що духовне виконавство львівських хорових колективів до кінця XIX ст. і упродовж початкових років XX ст. досягло неабиякої потужності. Хоча процес нарощення зразків 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. Це найбільш очевидно простежується у сфері оновлення і ускладнення репертуару.

Значення першорядного імпульсу розгортання творчих процесів, своєрідного “прикладу для наслідування” належить саме львівським колективам, котрі з метою популяризації ідеї професійності духовного хорового виконавства та можливості досягнення найвищих рівнів богослужбових відправ здійснювали поїздки до різних місцевостей. У останній третині століття поширюється традиція виїзду частини складу хорів Львівської духовної семінарії та Ставропігійської бурси для участі у святкових богослужіннях в інших містах та селах Галичини, про що свідчать численні відгуки у тогочасній пресі. Згодом такі виїзди, спрямовані на підтримку потреб місцевих церковних громад та пропагування високомистецького хорового співу відбуваються майже регулярно, впроваджуючи високі взірці мистецького 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”..[15, с.3].

До цієї практики у останні десятиліття ХІХ 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 – укр., польс., нім. та ін. – пісні у різних опрацюваннях, твори Д. Бортнянського, М. Вербицького, І. Лаврівського, А. Вахнянина, Д. Січинського, М. Лисенка, О. Нижанківського, ін.), творча мобільність, стильове багатство репертуару надали хорам товариства виняткового статусу серед громадськості. З іншого боку, організовані товариством школи та курси для сільських диригентів (серед них, можна припустити, були й регенти сільських парафій) істотно спричинилися до піднесення загального рівня хорового виконавства. 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.

Розгляд творчих процесів у царині духовного виконавства Галичини в контексті української музики ХІХ століття істотно збагачує знання про специфіку розгортання виконавських і наукових зацікавлень та є спробою з’ясувати тільки окремі актуальні питання, передбачаючи потребу подальшого поглибленого вивчення як часткових проблем, так і загальних тенденцій у цій галузі та аналогічних процесів в українській культурі.

1. Бажанський П. История руського церковного пенія. – Львов, 1891. – 85с.
2. Бажанський П. Гдещо про музику взагалі, а про спів пригробний в особенности // Діло. – 1881. – Ч. 37. – 13/25 мая. – С.1.
3. Бурбан М. Українське хорове виконавство. – Ч. 1. Хори. – Дрогобич, 2005.– с.255. Вахнянин Н. Два реформатори церковного співу // Артистичний вісник. – 1905. – Зошит 1. – Січень. –

С. 2–5

4. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1995. –128 с.
5. Загайкевич М. Михайло Вербицький : Сторінки творчості. –Львів, 1998. – 145 с.
6. о.Бендик М. Літургія М. Вербицького і проблеми сприймання духовної музики // Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині. – Дрогобич, 1992. – с.7.
7. Діло. – 1889. – Ч.194.
8. Слово. – 1865. – Ч. 19. – 6/18 березня.
9. Слово. – 1865. – 26.06/8.липня. – с.4.
10. Зоря Галицька. – 1851. – Ч. 33. – 18/30 квітня. – с. 272.
11. Львівська співно-музикальна консерваторія // Слово. – 1865. – Ч.77. – 29.09/11.10.
12. Слово. – 1870. – 11/23.06. – С.4.
13. Слово. – 1885. – Ч. 41. – 17/29 червня. – С.3.
14. Страстные псалмы // Галичанин. – 1900. – 2/15 апреля. – Ч.76. – С.3.
15. Концерт руских академиків дня 8 серпня в Тернополи // Руслан. – 1897. – 30 липня/ 11 серпня. – Ч. 171. – С.3
16. Кияновська Л. Церковний спів Галицької композиторської школи // Калюфонія. – Ч. 1. – Л., 2002. – с.146.

Zhanna Zvarychuk.

#### THE DEVELOPMENT OF SPIRITUAL CHOIR PERFORMING IN GALYCHYNA OF THE LATE XIX CENTURY IN THE PERIODICALS.

The author of the article makes conclusions about the peculiarities of the national spiritual music performing in Halychyna of the late 19<sup>th</sup> century, about spiritual choir performing, about the development and productive application of the national on the basis of the criticism in the periodicals.

**Key words:** spiritual choir performing, a choir, choir art traditions,.