

Особливості богослужбово-церковної традиції Галичини 19 століття.

У статті автор розкриває деякі регіональні аспекти духовного хорового виконавства Галичини XIX 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.

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.

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 XIX 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 однорівнірними і односпрямованими, а відображали множинність духовних орієнтирів, котра особливо виразно визначилася в першій половині ХХ ст.”[16, с.141].

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, усталювалися принципи сценічного виконання та формувалися основні репертуарні орієнтири хорів різних рівнів. Основною домінуючою установкою галицького духовного виконавства ХІХ ст. була просвітницька діяльність з метою піднесення культурного рівня і 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 хорівій 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 Наддніпряни, 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.

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. Сєрова, А. Арєнського, Ц. Кюї, В. Іполитова-Іванова тощо) 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 важливих 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 літургійного 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 домінант 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 “Вскую прискорбна”) прозвучали твори Б. Галуппі “Суди Господи обидящіє мя” F-dur, П. Бажанського “Днесь ад” Es-dur та С. Давидова “Обновляйся, Новий Іерусалиме” 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.

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 належала до найпотужніших чинників розвитку хорового руху в Галичині. Багата репертуарна база цих колективів, творча мобільність, стильове багатство репертуару надали хорам товариства виняткового статусу серед громадськості. 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. Максим Копко, який через певний час після закінчення Львівської духовної семінарії (1884) 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 новації – створення мішаного хору за участю співачок “Бояну”. А постановка вистави

“Вифлеємська зоря” виявила рідкісний для тогочасного церковного виконавства Галичини приклад безпосереднього відродження традицій літургічної драми. У піднесенні духовного виконавства Стрийщини важливу роль відіграла діяльність о. О. Нижанківського, який з хором “Стрийського Бояну”, 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.

Ріст виконавства в сфері духовної музики привело до урізноманітнення богослужбового репертуару. Початок ХХ ст. ознаменувався кардинальним розімкненням стильової палітри завдяки долученню релігійних творів від др. пол. ХVІІІ ст. до найновіших композицій. Перший духовний концерт хору “Львівського Бояна” (1904) виявив реалізацію цього задуму. Вперше виступ спрямовувався не тільки на задоволення сталих музичних уподобань аудиторії. Поєднання творів українських, російських та західно-європейських авторів яскраво увиразнило особливості українського церковно-співочого стилю різних періодів.

Співпраця між церковними інституціями та хорами товариства “Боян” давала важливі для суспільності і музичних процесів результати. Беручи участь у громадсько-музичних акціях, хорові колективи сприяли утвердженню ідеї цілісності та багатства українського церковного мистецтва. Отже, зацікавлення у поступу богослужбового співу та концертного виконання церковних творів утворювало важливі імпульси до розгортання питомих традицій хорового співу. 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 щонайважливішу роль відігравала художня інтуїція диригентів, оперта на знання найтонших особливостей церковних обрядів (нагадаємо, що першорядне значення у

плеканні хорového співу в Галичині належало священикам та іншим вхованцям церковно-освітніх закладів) та місцевих традицій церковного співу.

Важливу роль у популяризації церковного хорového співу серед широких верств населення відіграло спеціальне навчання представників різних місцевостей Галичини у дяко-вчительських закладах. Здобувши професійну освіту, представники дяківського чину забезпечували якісне співоче супроводження богослужінь, організовували хори при церквах. Проте проблема належної музичної освіченості дяків, особливо – володіння ними регентськими та організаторськими навиками – не мала остаточного вирішення. Окрім цього, навчання хоровому співу іноді заміщувало обов'язкове вивчення ірмологічних піснеспівів; втрачалася традиція монодійного співу. Ця проблема виявляла значну прогалину у освітній системі. Численні факти засвідчують складнощі у забезпеченні належної якості дяківської освіти у останній третині ХІХ ст. Один з кращих результатів у цьому процесі досягла відома дяківська школа у Станіславові, відкрита 1888 року І. Полотнюком і організований на базі її учнів церковного хору при катедральному соборі. Багатий дяківський досвід І. Полотнюка відтворився також у виданні “Напівника церковного”, який відіграв велику роль у поширенні “нормативного” дяківського співу в Галичині.

Великого значення мала і подвижницька праця окремих священиків серед селян – оо. А. Нижанківського, І. Кобилянського, А. Крушельницького та ін.; особливого резонансу набула діяльність Й. Вітошинського. Селянський церковний хорівий спів був найпроблемнішою ланкою галицького богослужбового виконавства. Селянські хори не були професійними і часто переривалася навіть упродовж першого року їх існування. Серед причин такої нетривкості результатів була погана організація дяківського інституту, плінність фахових кадрів, уривчатість навчання селян хоровому співу тощо.

Зосередження уваги галицької громадськості на потребі розвитку богослужбового хорového співу по селах краю систематично і наполегливо

підтримувалося галицькою періодикою. Саме ці дані дозволили створити уяву про реальний стан в цій царині. Це були переважно мішані хори із достатньою, а іноді й значною кількістю учасників. Репертуар був різноманітним і пристосованим до потреб тієї чи іншої громади, що виявилось певним критерієм “зрілості” сільських хорів. Особливих професійних вимог до більшості таких колективів не висувалося: йшлося переважно про належний рівень супроводження відправ. Відсутність згадок про авторство творів у дописах вказує на те, що при виконанні композицій різних авторів селянські хори орієнтувалися на якийсь “узагальнений взірць”, ймовірно – саме на традиції своєї місцевості, а не стильові чи жанрові особливості тих чи інших творів, а тому, ймовірно, виявляли насамперед особливості інтонаційності тієї чи іншої місцевості з певним “відбитком” академічного звукотворення. У деяких місцевостях прихильність до традицій самолівкового виконавства була настільки сильною, що хоровий спів “не приживався” (або ж очільники цього процесу не мали достатнього мистецького досвіду, щоб переконливо його популяризувати).

Процес зростання професіоналізму у богослужбовому виконавстві Галичини на кожному наступному етапі виявляв важливі проблеми, відповідно до завдань того чи іншого періоду а на межі XIX – XX ст. в Галичині виникла нова ситуація в розвитку богослужбового виконавства.

Отже, загальна картина розгортання творчих процесів в Галичині у другій половині XIX ст. та на початку XX ст. виявляє широке коло проблем, що впливали на розвиток цієї галузі музичної культури краю, а часом і гальмували його. Посилювались фахові підходи до духовного хорового виконавства, розвиток якого виявив відтворення взірців Перемишльської школи у безпосередній чи варіативній формах. І хоча у процесі трансляції її традицій між поколіннями виконавців були втрачені деякі важливі позиції, зміни привели до важливої для подальшого розвитку розімкненості виконавсько-стильової системи, активізації сприйняття нових тенденцій іншорегіональних та іншонаціональних шкіл.

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, на який істотний відбиток накладає етнорегіональна специфіка звукоутворення (сильний, легкий, або приглушений; м'який чи форсований звук), натомість значно менше – тембральні якості співочих голосів.

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 літургійних відправ до професійних (або професійно підготованих для такого виконання) здобутків. При цьому ця сфера є багатоаспектною, оскільки іншою її складовою 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 “ідеалу” 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.

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.Бендрик 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 // Калофонія. – 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 19th 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,.