УДК 78.03(477):783.8

Світлана Гуральна

ХОРОВА ЛІТУРГІЙНА ПРАКТИКА У ГАЛИЧИНІ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

Розглядаються матеріали, що висвітлюють історію становлення українського хорового мистецтва з часів його зародження до початку XX століття. Особливу увагу звернено на діяльність численних галицьких церковних хорів та специфіку поєднання ними церковно-співочих традицій із засадами професійного вокально-хорового мистецтва. Відзначається концертна практика світських галицьких хорів та гастролюючих колективів, що зумовлювала покращення репетиційної дисципліни, підвищення рівня виконавських можливостей церковних аматорських колективів та привносила нові ідеї у регіональну манеру співу.

Ключові слова: *Галичина, духовно-хорове виконавство, хор, церковно-співочі традиції, репертуар.*

Започаткування практики хорового співу сягає найдавніших періодів існування людської цивілізації, з розвитком якої відбувалося й поступове усталення певних культових обрядів та ритуалів, які передбачали також і магічні дії, що пов'язували земний вимір з могутніми божествами. Ймовірно, усвідомлення потужності впливу звуку на людину і привело в подальшому до єднання співаків і організації перших прадавніх хорів. Важливо відзначити, що розташування первісних хорів за формою концентричних кіл (по колу, за Сонцем) сприяло особливій вібрації голосів та налагодженому звучанню. На цій основі й виникло саме поняття «хор», яке пов'язане з теонімом Хорс (Дух Сонця, бог громадського ладу) і дослівно перекладається як «лад» або «сонячне коло» [8, с. 16–17]. Із прийняттям християнства, трактування терміну «хор» набуло дещо іншого значення, пов'язаного зі структурою самого храму, в якому хори є найбільш прикрашеним місцем і, на противагу головному нефу, мають строгіший, урочистіший та піднесеніший вигляд. Це пояснюється із загальною композицією храму, згідно з якою вся будівля отримує в цьому місці повне завершення завдяки щільніше розміщеним стовпам, внаслідок чого ширина візуально поступово щезає і хори видаються припіднятими вгору [13, с. 73]. Ймовірно, термін χορός, який означає «хор» є спорідненим метафізичному терміну χωρισμός, який означає розрізненість або переділ, звідки вживається для тлумачення розрізненості і виходу «за межі» – за межі найближчого даного до чогось іншого. В такому значенні можна розглядати і спів хору, звучання якого також підносить молитву за межі реального світу до небес [20, с. 237].

Разом із хрещенням Київська Русь прийняла і весь складний обрядовий комплекс, до якого входив не лише величезний репертуар греко-візантійських гимнографічних жанрів разом із осмогласною системою організації, а також і практична складова – хоровий спів. Оскільки тривалий час літургійні піснеспіви засвоювалися співаками «з голосу» і відтворювалися з пам'яті, важливе місце у півчій єрархії вже від початку відігравали вчителі-доместики грецького чи болгарського походження, під чиїм керівництвом формувалися виконавці найдавнішої традиції церковного співу – сакральної монодії. З часом на зміну доместикам прийшли диригенти-

протопсальти, а пізніше – реґенти церковних хорів, і цей поступ свідчить про постійний розвиток літургійної практики, в якій незмінно важливе місце займали хорові колективи.

У часи польсько-литовської доби (XIV–XVI ст.) під впливом західних ренесансно-гуманістичних орієнтацій та взаємопроникнення різних культур Українська Церква залишалася центром становлення музичного професіоналізму. На цій основі виникла система п'ятилінійної нотації, названої «київським знаменем», що за своєю суттю була квадратною нотою з фіксованою висотою. Завдяки зазначеній новації відбулася важлива реформа церковного співу, що полягала у впровадженні в українську обрядову практику партесного багатоголосся, а також забезпечила лінійний запис монодійного репертуару та створення відповідних нотолінійних збірників – ірмологіонів. Це зумовило відчутне пришвидшення процесу навчання, а також активізувало виконавську діяльність церковно-парафіяльних, монастирських, митрополичих та архієрейських хорів.

Козацько-гетьманська доба (XVII–XVIII ст.), репрезентуючи українське бароко, позитивно вплинула на формування професійного хорового мистецтва академічного спрямування, взоруючись не тільки на канонічні форми візантійсько-церковного співу, а й на західноєвропейські виконавські традиції. Це сприяло зближенню різних музичних явищ, зокрема зумовило поєднання у церковному середовищі мистецького і традиційно-гласового співу.

З кінця XIX століття повсюдна організація хорових колективів набула спонтанного характеру і стала певним чином виявом національного пробудження. Із виникненням перемишльської та лисенківської шкіл відбулося взаємопроникнення різних виконавських модусів, що, з одного боку, привело до впливу фольклору на професійне мистецтво, а з іншого – до засвоєння європейських концептів. Таким чином вже на початку XX ст. внаслідок діяльності чисельних новостворених хорових колективів виконавство розгорнулося з новими силами. Характерною рисою цього періоду стала тісна співдія духовного та світського начал, що сприяло активному розвитку не тільки вокальної, але й хормейстерської майстерності з остаточним формуванням професійних ознак, щоправда з певними локальними відмінностями.

Оскільки Галичина впродовж кінця XIX – першої половини XX ст. вирізнялася буремними воєнними та суспільно-політичними подіями, освітніми та церковно-обрядовими реформами, опанування духовно-хорового виконавства у цей період набуло особливої ваги. Про це свідчать чисельні дослідження М. Черепанина, Ж. Зваричук, І. Бермес та інших музикознавців, спрямовані на висвітлення історіографії концертної практики окремих колективів. Проте частково не опрацьованими залишаються матеріали, що свідчать про відчутний вплив діяльності численних церковних та світських галицьких хорів на розвиток духовно-хорового мистецтва краю, що й зумовило написання цієї статті.

Отож, у Галичині впродовж кінця XIX – першої половини XX ст. **церковно-співоча практика** греко-католицьких парафіяльних церков, внаслідок впровадження літургійно-обрядових та співочих реформ, вирізнялася балансуванням між більш чи менш професійними і найпростішими хоровими формами загальнонародного співу, зокрема самолівкою. Прихильність до останньої в деяких місцевостях була настільки сильною, що хоровий спів буквально не приймався, в чому іноді

можна звинуватити очільників хорів з недостатнім мистецьким досвідом. А поряд, створені ентузіастами церковні колективи, які впроваджували й культивували багатоголосся, часто залучалися до світських акцій та співпрацювали з різнопрофільними світськими хорами, запрошуючи їх на святкові богослужіння.

Піклуючись про авторитетність парафій, духовенство самостійно займалося відшукуванням освічених музикантів для покращення стану хорового церковного співу, особливо на святкові та недільні богослужіння, що не перешкоджало дяківському служінню в будні та на різні прошення. Зокрема, у церкві св. Архистратига Михаїла і св. о. Миколая у с. Завалів[1] дяківський спів Луки Скальського (до 1916) та Івана Ференца (до 1950) поєднувався з хоровим, причому створений ще у 1885 році[2] отцем Євгеном Гузаром (1854–1918; син отця Дмитра Гузаря[3]), колектив «так уславився в цілій околиці, що проф. Лабинецький навіть запросив його на виступ у Монастириську» [17, с. 486-487]. Поряд з уставним монодійним співом ченців у церкві при греко-католицькому монастирі св. Івана Хрестителя Студійського уставу в с. Зарваниця[4], богослужбові піснеспіви виконував утворений із сільської молоді мішаний хор під керівництвом Максима Кушлика [17, с. 503].

Важливо відзначити, що часто греко-католицькі священики ініціювали створення стаціонарних самостійних колективів на постійній основі на чолі з компетентним регентом. Плідність праці таких хорів закономірно пов'язувалася з проведенням регулярних репетицій і широким спектром хорового репертуару, зміст якого визначався уподобаннями тієї чи іншої громади. Серед них – церковний хор Маріямполя[5] (сьогодні село в Галицькому районі Івано-Франківської області), очолюваний місцевим вчителем Гавраном, мішаний церковний хор у с. Сороцьке Теребовлянського повіту на Тернопільщині, організований Є. Купчинським; у повоєнні роки збереглися відомості про спів чоловічого хору у Львові в катедральному соборі св. Юра під керівництвом о. І. Туркевича, інколи – О. Кліша [2, с. 3], хору в церкві св. апостолів Петра і Павла під керівництвом п. Будака [6], спів хору у церкві м. Зборів під керівництвом п. Конопи [3]; хору М. Крушельницького у церкві м. Скалат (Підволочиський р-н Тернопільської області) [5]. Спів різних типів хорів був зафіксований на недільних богослужіннях у церкві Різдва Христового в Тернополі впродовж 20–30-х років XX ст.

---

[1] Село у Підгаєцькому районі Тернопільської області.

[2] За даними історично-мемуарного збірника «Підгаєцька земля», виданого за кордоном 1980 року, Євген Гузар був священиком у с. Завалів біля 1878 року, тому, якщо дотримуватися відомостей з цього джерела, не виключено, що саме в цей час він створив церковний хор [17, С. 490].

[3] Рід Гузарів досить давній. Дмитро Гузар мав трьох дітей Євгена, Лева та Ольгу. Лев Гузар, взявши шлюб з Вельгеміною Гамер, став батьком синів Олександра та Ярослава. У подружжі Ярослава Гузаря та Ростислави Демчук народилися донька Марта та син Любомир, котрий став верховним архиєпископом української греко-католицької церкви.

[4] Тепер Теребовлянського району Тернопільської області.

[5] Ініціатором заснування колективу був греко-католицький парох Маріямполя о. Василь Мотюк (1853–1934).

Серед церковних колективів на постійній основі славився виконавською майстерністю хор м. Підгайці Бережанського повіту[6], створений ще у 80-х роках XIX ст. Цей колектив, що працював під керівництвом о. Білецького (перший регент), особливо ретельно готувався до Страсного тижня і Великодніх свят. Щороку вивчалися покаянні, страсні («Біже час яко шестий», покаянний тропар «Помишляю день старашний», стихира самогласна із Великої вечірні у Велику Страсну п'ятницю, поширена у варіанті пісні з Богогласника «Виджу Тя на хресті» та ін.), а також пасхальні піснеспіви [17, с. 347]. Показово, що знайдені хорові ноти, розписані на поодинокі голоси мішаного та чоловічого хорів засвідчують існування в цей період двох типів хору. З 1916 року вже під керівництвом Ксаверія Мостового підгаєцький колектив співав не тільки Службу Божу в церкві, а й виступав з публічними концертами [17, с. 348]. В період 1918–1939 рр.[7] Дмитро Блавацький взяв під свою опіку чоловічий хор, а мішаний організовував принагідно для відзначення великих свят чи пам'ятних дат, особливо шевченківських концертів.

На Дрогобиччині на початку XX ст. теж діяло декілька церковних хорів. Так, у с. Воля Якубова «в неділі чи свята співає мелодійно новоорганізований хор молодого дяка Степана Жгути» [14, с. 250]. Співочою майстерністю відзначався хор у церкві с. Медвежа під управою випускника теологічного факультету Львівської Духовної семінарії Богдана Мизя[8] [14, с. 310]. Досконалим поєднанням двох типів виконання вражав хор церкви с. Завадів[9] на Стрийщині (нині Львівська область) під керівництвом о. О. Нижанківського[10], репертуар якого складали як самолівкові, так і окремі богослужбові піснеспіви авторського походження (зокрема, частини «Служби Божої» Д. Січинського).

Колосальне значення для Галичини мала діяльність святоюрського хору, яка вражала нововведеннями до церковно-обрядового репертуару. Зокрема у Львівському соборі св. Юра 21 березня 1936 р. колектив під керівництвом І. Охримовича відспівав не тільки роздільський наспів молитви-хоралу «Під Твою милість» в опрацюванні Ф. Колесси та концерт № 26 «Господи Боже Ізраілев» Д. Бортнянського, а й невідомі досі галицьким слухачам твори композиторів з Придніпровської України, зокрема Я. Яциневича славослів'я з «Всенощної» і пісні «Слава Богові на небі», «З молодости моєї», К. Стеценка «Вірую», П. Козицького «Хваліть імя Господнє» і «Прийдіть поклонімся». «Це був перший показ незнаної духовної творочости з Придніпрянщини. Духовні твори Яциневича, Козицького та Стеценка, писані до

---

[6] Тепер районний центр Тернопільської області.

[7] З 1925 року, коли до Підгаєць прибув професор, музикант і композитор Іван Недільський, від церковного колективу відокремилася частина співаків. Новоутворений мішаний хор став основою місцевого «Бояну» під керівництвом учителя народної школи В. Билова. Потім колективом поперемінно диригували Б. Крушельницький і В. Пришляк [17, с. 350].

[8] До виконавського репертуару хору входили оригінальні твори (духовні та світські) й обробки народних пісень українських композиторів (М. Лисенка, Я. Степового, М. Леонтовича, М. Вербицького, В. Матюка). Пізніше хором керував Григорій Лужецький.

[9] Як відомо, хор у Завадові розпочав своє існування ще з 1892 року і його першим диригентом був В. Садовський (до 1899 року).

[10] Зауважмо, що О. Нижанківський був прихильником самолівки і його регентська діяльність здійснювалася за допомогою спеціально запрошеного дяка М. Нечипіра.

народньомовних текстів, повстали в часі нашої недовгої державности, і вже тим самим цінні вони для історії як проречисті музичні памятники оцього світлого, хоч дуже короткотривалого часу» – писав Б. Кудрик [15].

Практикувався й спів світських колективів на недільних відправах, зокрема у 1923–1930 роках у Дрогобицькій церкві Пресвятої Трійці недільні Літургії виконував мішаний хор української коедукаційної гімназії ім. І. Франка під керівництвом М. Іваненка та хор Дрогобицької Української дівочої учительської семінарії сестер Василіянок о. С. Сапруна (пізніше С. Огродніка) [9, с. 242].

Отже, впродовж кінця XIX – першої половини XX століття у Галичині побутувало три види церковного співу – уставний, самолівковий і хоровий багатоголосий. Зокрема при монастирях поряд з монодійною традицією засвоювалися і шліфувалися нові складніші форми богослужбового виконання, у сільських церквах культивувався самолівковий та подекуди хоровий спів, а у парафіяльних церквах (та в катедрах) міст – хоровий. Показово, що поступове «вживлення» і практикування академічного чотириголосся у діяльності хорів при сільських приходських церквах здійснювалося, як правило, під впливом міських світських колективів.

Важливо, що у зазначений період греко-католицьке духовенство традиційно залишалося ініціатором пожвавлення духовно-музичного життя своїх парафій та регіону зокрема. Інколи священики, які мали спеціальну освіту, самі ставали регентами хорів або допомагали вихідцям з місцевого населення опановувати дяківську справу, що забезпечувало присутність дяка-псаломщика при кожній церкві. Так, запрошений на посаду реґент, який впроваджував багатоголосий спів у богослужіння, часто користувався порадами діючого на парафії дяка. Практикувалася і зміна обов'язків псаломщика, який, набувши диригентських навичок на коротких курсах або у спеціальних навчальних закладах, за організації церковного хору на добровільних засадах ставав його керівником. Звичним явищем було й реґентування вчителів співу місцевих шкіл, які володіли основами вокально-хорового мистецтва та привносили свої знання у церковно-музичне життя, організовували хори або вдосконалювали професійні навички уже створених колективів. Своєрідною мотивацією слугувала участь церковних хорів у світських заходах, на яких обмін співацьким досвідом стимулював до зростання репетиційної дисципліни та розширення репертуару самодіяльних колективів.

У духовному та культурно-мистецькому житті галичан важливе місце займали і **світські хори**, в тому числі й створені на балансі громадських організацій і товариств, які своєю численною кількістю та широкою позацерковною концертною практикою збагачували традиції літургійного співу і сприяли розвитку хорового мистецтва, популяризуючи найкращі зразки духовної музики. Так, у цьому плані варто згадати власний концерт Перемишльського «Бояна» 6 липня 1893 року у день св. Іоана, на якому мішаний хор виконав концерт № 29 Д. Бортнянського «Восхвалю Імя Бога моєго с піснею» [21, с. 190] та святкування 10-ліття діяльності Бродівського «Бояну» 1 січня 1936 року, на якому мішаний хор під керівництвом о. проф. Михайла Осадци виконав концерт № 28 «Блажен муж» Д. Бортнянського [7].

Традиційними залишалися духовні концерти у Велику п'ятницю Страсного тижня, відомі під назвою «Страсні псальми», на яких звучала богослужбова та паралітургійна музика. Так, 25 квітня 1902 р. та 28 квітня 1905 р. Львівський «Боян»

під керуванням С. Людкевича у соборі св. Юра виконав страсний піснеспів «Бѣ [іже] час яко шестий» для чоловічого хору М. Вербицького, тропар утрені Великої суботи «Благообразний Йосиф» та хорові концерти (№ 27 «Гласом моїм ко Господу возвах», № 33 «Всякую прискорбна єси душе моя», № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» для мішаного хору) Д. Бортнянського [22, с. 149]. На аналогічному святкуванні після завершення Великого Посту 5 червня 1922 року в Дрогобичі в залі кінотеатру «Олімпія» великий хор (60 осіб) під керуванням о. С. Сапруна виконав «Херувимську» О. Варламова, покаянний псалом № 50 «Помилуй мя, Боже», покладений на музику П. Григор'єва, паралітургійні концерти № 33 «Всякую прискорбна єси», № 28 «Блажен муж» Д. Бортнянського та духовний концерт «Камо пойду от лица Твоєго, Господи» (Пс. 138) М. Лисенка [4]. Показовим став концерт псалмів, організований Богословською академією та Духовною семінарією у Львові, що відбувся 21 квітня 1935 року в семінарській церкві Св. Духа. Зведеним хором диригував колишній випускник академії Володимир Жолкевич. У програму святкування входили: концерт «Да молчит всякая плоть» (піснеспів замість Херувимської, що співається на Літургії св. Василія Великого у Велику суботу) Д. Бортнянського (на два хори), концерт «На ріках Вавилонських» А. Веделя (переклад для чоловічого хору), молитовна пісня «Прискорбна єсть душа моя» (текст Пс. 41) І. Біликовського, двохорний мотет «Зглянься, Боже» Й. Пахельбеля в українському перекладі, великопостні пісні – «Виджу Тя на хресті» (суголосна із текстом стихири самогласної із Великої вечірні у Велику Страстну п'ятницю, відомої як пісня з «Богогласника») Й. Гайдна, «Христе Царю» (очевидно кондак свята початку церковного року – 1 вересня – С. Г.) Г. Наніно [1][11].

Поширеними впродовж першої половини XX ст. були вшанування визначних церковних, культурно-мистецьких і громадських діячів. Зокрема, серед приурочених українським композиторам імпрез варто відзначити концерт у Стрию 1 січня 1902 р., присвячений 150-річчю від дня народження Д. Бортнянського, на якому Стрийський «Боян» (диригент О. Нижанківський) виконував тропар з утрені Великої суботи «Благообразний Йосиф» та концерти № 15 «Прийдіте, воспоєм, людіє», № 28 «Блажен муж», № 30 «Услиши, Боже, глас мой», № 33 «Вскую прискорбна єси», № 27 «Гласом моїм ко Господу» Д. Бортнянського [16]. Згодом подібні акції відбулися у 1920–30 роках, серед яких концерт пам'яті О. Нижанківського 21 січня 1920 року, урочистості в честь 100-ліття смерті Д. Бортнянського 2 грудня 1925 року, пам'яті М. Вербицького 8 листопада 1934 року, концерт-вшанування 25-ліття роковин смерті Миколи Лисенка 19 грудня 1937 року та інші. Так, 8 березня 1901 року під час Шевченківського концерту Тернопільський «Боян» під керівництвом О. Терлецького виконав 12-й хоровий концерт Д. Бортнянського «Боже, піснь нову воспою».

[11] Попри схвальні відгуки, рецензент М. Волошин зазначав, що у програмі концерту «було замало українських композиторів, замало… псальмів Д. Бортнянського» [11]. Відтак, якщо на початку XX ст. зауваження музичних критиків стосувалися розширення репертуару шляхом залучення творів зарубіжних композиторів, то наприкінці 1930-х років ситуація набула критичних проявів і виникла потреба повернення до попередніх жанровостильових тенденцій у доборі виконавського спектру, що відобразилося у поглядах навіть музично неосвіченого автора зазначеної статті.

До програми концерту в честь Маркіяна Шашкевича, що відбувся 6 листопада 1911 р. у Львівській філармонії, увійшов концерт А. Веделя «Услиши, Господи, глас мой» у виконанні чоловічого хору вихованців Духовної семінарії (50 співаків) під керівництвом А. Осадци [10]. 1911 року на аналогічних урочистостях, проведених у Перемишлі, семінарський хор виконував кант «Радуйся Діво» в обробці М. Копка [18].

Впродовж першої половини ХХ ст. актуальності набули імпрези до відзначення ювілеїв видатних пресвітерів Церкви. Зокрема, концертом, що відбувся у Львівській Генеральній духовній семінарії за участю її вихованців (богословів) 16 травня 1902 року, було вшановано 50-ліття понтифікату його святості Папи Льва XIII. Програму академії складали: В. Лірін та І. Цьорох – «Услиши Господи молитву мою», І. Дольницький та І. Цьорох – «O bella speranza mia», Д. Бортнянський – Концерт № 3 «Господи, силою Твоєю». 16 грудня 1908 р. на ювілейному концерті на честь Папи Пія X, влаштованому місцевими українськими товариствами, що відбувся у Станіславові [12], об'єднаний хор (100 співаків) Станіславівського «Бояна», вихованців Духовної семінарії та учениць школи монастиря Василіянок під орудою В. Меренькова виконав восьмиголосий (двохорний) концерт № 7 «Слава во вишних Богу» [стихира самогласна після 50-го псалму на Різдво Христове] та восьмигласий гимн «Тебе, Бога, хвалим» [давній церковний гимн] Д. Бортнянського [19]. 16 грудня 1915 року до програми святкової академії на честь митрополита Андрея (Шептицького), що проходила в залі Львівського Народного дому, ввійшли паралітургійні концерти № 35 «Господи, кто обитает» Д. Бортнянського та «На ріках Вавилонських» А. Веделя у виконанні хору семінаристів. На аналогічному святкуванні 1926 р. у залі школи сестер Василіянок звучали величання (зі свята Благовіщення Пресвятої Богородиці) «Архангельський глас» та піснеспів «Да ісправится» (з Літургії Передосвячених дарів) Д. Бортнянського, «Услиши Господи [глас мой]» з чину вечірні І. Лаврівського і «Кантата в честь Їх Ексц. Преосвященного Митрополита Кир Андрея» Й. Кишакевича.

Зростанню концертної активності світських колективів та розширенню їх репертуару сприяло активне втілення рекомендацій провідних музично-громадських діячів, зосібно о. В. Садовського. Адже саме його позиція була одразу підтримана очільниками Львівського, а потім і Станіславівського «Боянів». Відтак, здійснені чотири великі духовні концерти (7 червня 1904 року та 24 листопада 1904 р. у Львівській філармонії, 22 грудня 1904 року у Станіславові, 23 грудня 1908 року у Народному домі Львова), вдало поєднуючи твори різноконфесійних композиторів в рамках одного багатолюдного заходу, сприяли не тільки репертуарному наслідуванню, а й зумовлювали ретельне складання програм подальших подібних імпрез.

Непересічне значення у розвої духовно-музичної культури Галичини мали й виступи гастролюючих хорових колективів, які привносили нові ідеї у регіональну манеру співу (зокрема, способи звукоутворення, інтонування, голосоведення тощо), впливаючи на специфіку виконання церковно-музичних творів та збагачення репертуару місцевих хорів. До них відносимо концерти Української республіканської

капели під керівництвом О. Кошиця весною 1919 р.[12] та Українського Наддніпрянського хору Дмитра Котка протягом листопада 1924 року, травня 1925 року та 10 грудня 1928 року[13], 1936 року [22, с. 294, 302].

Отож, світські колективи впродовж кінця XIX – першої половини XX ст. знайомили галичан із богослужбовою, паралітургійною і позацерковною духовною музикою на концертах, приурочених важливим подіям культурно-мистецького життя, серед яких найбільш чисельними виявилися іменні святкування. Широкого резонансу набули великі духовні концерти, організовані студентською молоддю Богословської академії та Духовної семінарії у Львові, місцевими «Боянами» та учнями українських гімназій. У свою чергу, гастролюючі колективи сприяли знайомству галичан з духовними творами українських композиторів, розширенню побутуючого репертуару, удосконаленню диригентської та співацької майстерності різнопрофільних хорів. Так, якщо на початку XX століття до постійно виконуваних творів традиційно входили духовні концерти Д. Бортнянського і рідше М. Березовського, деякі молитовні пісні українських (М. Вербицького, І. Лаврівського, А. Вахнянина, М. Копка) та зарубіжних композиторів (Й. Гайдна, Ф. Шуберта, Ф. Грубера), то в повоєнні роки репертуарний спектр був збагачений богослужбовими та паралітургійними творами великої кількості композиторів як українських (С. Воробкевича, В. Матюка, М. Леонтовича, Я. Яциневича, О. Кошиця, К. Стеценка, Й. Кишакевича, С. Людкевича, А. Річинського, Б. Кудрика), так і зарубіжних (Дж. Наніно, Й. Пахельбеля, Г. Генделя, Ф. Мендельсона, Д. Россіні, Ш. Гуно, К. М. Вебера, А. Розаті, Ч. Пінсуті, О. Варламова, П. Турчанінова, Г. Львовського, В. Ліріна та П. Чайковського). Таким чином, концертна та церковно-обрядова співпраця церковних та світських колективів, як в регіональному, так і національному контексті, позитивно вплинула на розвиток духовно-музичного мистецтва із яскраво акцептованими професійними вокально-хоровими ознаками. Вона продемонструвала затребуваність духовного чинника в побуті населення та водночас активізувала процес творення богослужбової та паралітургійної музики композиторами.

---

[12] Основу репертуару Української республіканської капели, окрім обробок українських народних пісень, складали паралітургійні та богослужбові (в тому числі й «Літургії») твори композиторів «полисенківської епохи» (П. Демуцького, Я. Яциневича, М. Леонтовича, Ф. Попадича, К. Стеценка та ін.). Вагома частка була відведена релігійним кантам, які стали основою нових обробок. Серед них кант про Почаївську Божу матір, що репрезентувався і був виданий як «Ой зійшла зоря» М. Леонтовича, кант «Про страшний суд» П. Демуцького, «Св. Юрієві», кант розп'яттю Христовому, знаний як «Хресним древом розп'ятого», кант «Пречистая Діво, Мати Руського краю» М. Лисенка, колядка «Через поле широкеє» К. Стеценка та інші.

[13] Згідно програми одного із численних концертів, що відбувся 10 грудня 1928 року у Львові, збереженої в інвентарі програм концертів Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів ЛННБ ім. В. Стефаника, до репертуару хору Д. Котка входили світські та духовні твори, зокрема концерт № 11 «Благословен Господь, яко услиша глас» Д. Бортнянського, «Нині отпущаєш» із «Всенощного бдения» А. Веделя, кант «Ой зійшла зоря» і колядки М. Леонтовича, К. Стеценка (колядка «Ой видить Бог, видить Творець», щедрівка «Ой, сивая та і зозуленька» та інші).

Svitlana Huralna. Ukrainian choral practice in Galicia of the end of the 19th and the first half of 20th centuries.

The article presents materials that cover the history of the formation of Ukrainian choral art since its inception from the earliest periods of the existence of human civilization to the beginning of the twentieth century. The definition of "chorus" and its various interpretations in the writings of philosophers is given. Particular attention is paid to the mastery of spiritual and choral performance in Galicia during the late nineteenth and first half of the twentieth century, as this period was marked by violent military and socio-political events, educational and church-ritual changes.

The article states that the church-singing practice of the Greek Catholic parish churches as a result of the introduction of liturgical and ritual and singing reforms was distinguished by balancing between more or less professional and simplest choral forms of the national singing, in particular the samolivka. The fixation of the activity of a number of church choirs in the territory of the present-day Ternopil, Lviv and Ivano-Frankivsk regions and their repertoire showed renewal of the practice of joining within the same parish of the dyakovo and choral singing, which contributed to the further introduction of polyphony. In addition, the author noted that the quality of the vocal side of the stationary parish team on a permanent basis was due not only to the level of education of the regent, but also to close cooperation with secular choirs, who were often invited to the festive divine services. It was noted that the exchange of singing experience at the spiritual and artistic celebrations with the participation of diverse choirs stimulated the growth of rehearsal discipline, the expansion of the range of works performed, the improvement of the singing skills of amateur groups and even the improvement of the level of mastery of conducting skills. Thus, in the article special attention is given to the choir of the cathedral of St. Jura in Lviv, whose activities impressed with innovations in the church ritual repertoire, in particular the execution of 1936 unknown to the Galician listeners the liturgical and paralytic works by Y. Yatsienevich, P. Kozytsky, and K. Stetsenko of the Pridniprovanschyna, written on the national-language texts.

It was noted that in the spiritual, cultural and artistic life of the Galician, the secular choirs occupied an important place, including those created on the balance of public organizations and societies, which by their numerous and extensive non-church concert practice enriched the traditions of liturgical singing and promoted the development of choral art by popularizing the best samples of spiritual music. The chronological coverage of the festival's shows demonstrated not only their quantitative growth, but also a significant improvement in the vocal and choral side of their participants and adherence to the stylistic harmonization of works in the programs. The tendency of the gradual expansion of the repertoire of secular choirs has been confirmed due to the attraction of many samples of Ukrainian and foreign composers. Among the aforementioned thematic palette of celebrations it was emphasized that great spiritual concerts and personal celebrations, which took place at the initiative of leading cultural-artistic figures and Greek-Catholic priests and with the participation of many collectives, soloists and even orchestras, became widely resonant.

The activities of touring choirs, in particular, the Ukrainian Republican Chapel under the direction of O. Koshitsa and the Ukrainian Dnieper Dormition Choir Dmitriy Kotko, which introduced new ideas into the regional manner of singing, in particular the methods of sound formation, intonation, voice-making, etc., are also important factors of influence on the development of spiritual and choral art of the region.

As a result, the author notes that the concert and church ceremonial collaboration of church and secular groups, both in the regional and national context, positively influenced the development

of spiritual and musical art with brightly accepted vocal and choral characteristics, and also revealed the demand for the spiritual factor in life of the population, activating the process of creation of liturgical and paralytic music by composers.

Key words: *Galicia, spiritual and choral performance, choir, church-singing traditions, repertoire.*

Література

1. Б. а. Духовний концерт хору Гр.-Катол. Духовної Семінарії у Львові // Мета. 1935. С. 5.
2. Б. а. День Т. Шевченка у Львові // Український Вістник. 1921. 12 марта. С. 3.
3. Б. а. Зборів / Дописи // Діло. – 1928. – 22 грудня. – С. 5.
4. Б. а. Концерт псальмів у Дрогобичі // Громадський вістник. – 1922. – 3 червня. – С. 7.
5. Б. а. Скалат. Ювилей «Рідної Школи» // Мета. – 1931. – С. 8.
6. Б. а. Львівська Читальня «Просвіти» на Личакові // Український Вістник. – 1921. – С. 2.
7. Б. а. Ювілей Муз. Т-ва «Боян». Броди // Діло. – 1936. – 27 січня. – С. 7.
8. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. / Олена Бенч-Шокало. – Київ: Укр. Світ, 2002. – 440 с.
9. Бермес І. Михайло Іваненко і музичне життя Дрогобиччини (20–30-ті роки ХХ ст.) // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2008. – Вип. XII-XIII. – С. 240-245.
10. Видїл «Львівського Бояна». Програма великого концерту в честь Маркіяна Шашкевича // Дїло. – Львів, 1911. – 6 падолиста. – С. 6.
11. Волошин М., д-р. Духовний концерт українських питомців Духовної Семинарії у Львові [Рецензія] // Мета. – 1935. – С. 2-3.
12. В. М. Папський концерт в Станиславові // Нива. – 1908. – С. 35-36.
13. Гегель Г. Лекции по эстетике: В 2-х тт. Санкт-Петербург: Наука 2001. – Т.1. – 622 с.
14. Дрогобиччина – земля Івана Франка: збірник географічних, історичних та етнографічно-побутових і мемуарних матеріялів. Т. 1. – Дрогобич: Бескид, 1993. – 856 с. – (Український архів, т. XXV).
15. Кудрик Б. Духовний концерт Святоюрського хору // Мета. – 1936. – 29 березня. – С. 3-4.
16. Нижанківський О. Концерт “Стрийського Бояна” / О. Нижанківський // Діло. – 1902. – 6/19 падолиста. – С. 3.
17. Підгаєцька земля. Історично-мемуарний збірник / Ред. колегія: О. Яворський, І. Дурбан та ін. – Детройт: Гол. комітет підгайчан, 1980. – 744 с. – (Український архів Т. XXIV).
18. Р. Т. З вечерків і концертів в честь Маркіяна Шашкевича // Перемиський вістник. – Перемишль, 1911. – 15 грудня. – С. 2.
19. Ф.І.О. […Папський ювилей…] / Зі Станиславова. Письма з краю // Діло. – 1908. – 29 н. ст. грудня. – С. 3.
20. Хайдеггер М. Ницше. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2006. – Т.1 – 608 с.
21. Черепанин М. Музична культура Галичини. – К.: Вежа, 1997. – 324 с.
22. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість / Зиновія Штундер. – Львів: ПП “Бінар-2000”, 2005. – Т. І. (1879–1939). – 636 с.