**Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології**

**ім. М. Т. Рильського НАН України**

**УДК 783.6(477.83/.86)//18//(043/3)**

**ЗВАРИЧУК ЖАННА ЙОСИПІВНА**

**БОГОСЛУЖБОВЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО**

**ГАЛИЧИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ**

**Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**дисертації на здобуття наукового ступеня**

**кандидата мистецтвознавства**



**Київ, 2009**

**Дисертацією є рукопис.**

Робота виконана на кафедрі академічного інструментального виконавства Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника Міністерства освіти і науки України та у відділі музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

****

**Наукові керівники**–доктор мистецтвознавства, професор

****

,проректор з наукової роботи Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, Міністерство культури і туризму України

* кандидат мистецтвознавства, доцент **Костюк Наталія Олександрівна,** Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор **Кияновська Любов Олександрівна,** завідувачка кафедри історії української музики Львівської Національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, Міністерство культури і туризму України (м. Львів)

кандидат мистецтвознавства, доцент **Толошняк Наталія Анатоліївна,** доцент кафедри музикознавства Інституту мистецтв Прикарпатського університету ім. В. Стефаника, Міністерство освіти України (м. Івано-Франківськ)

Захист відбудеться “\_\_\_” \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2009 р. о \_\_ год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д.26.227.02 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України за адресою: 01001, м. Київ, вул. Грушевського, 4.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України за адресою: Київ-1, вул. М. Грушевського, буд. 4, к. 420

Автореферат розіслано \_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2009 р.

Учений секретар спеціалізованої вченої ради

кандидат мистецтвознавства \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ (Сікорська І. М.)

**ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ**

Українська хорова творчість своїм розквітом на межі ХХ–ХХІ ст. значною мірою зобов’язана різним регіональним композиторським і виконавським школам, завдяки яким було збережено і примножено давні національні традиції. Одним із таких центрів була Галичина, де упродовж ХІХ ст. відбувалося цілеспрямованеплекання хорової культури, а в певні періоди інтенсивно підносилося церковно-співоче мистецтво.

***Актуальність дослідження*** зумовлена як потужним розвитком музичної регіоналістики, так і потребою ґрунтовних узагальнень щодо історичних, стильових, виконавських традицій українського хорового церковного співу. Вивчення богослужбового мистецтва Галичини зумовлене також потребою конкретизації загальної картини певних етапів функціонування хорової культури: попри багату палітру досліджень, сутність виконавського досвіду ХІХ ст. на сьогодні залишається не розкритою. У більшості розробок увагу авторів зосереджено на розвиткові світського виконавства. Внаслідок різних причин поза увагою залишено специфічні аспекти, зокрема – характерні ознаки звучання та стильової репрезентативності, адекватності стилю тощо. Несистематизованість критичних матеріалів, що висвітлюють події богослужбово-музичної галузі, відсутність узагальнень про специфіку співу ускладнює вивчення цієї проблеми і актуалізує її в контексті нагальних завдань сучасного музикознавства.

***Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами****.* Дисертацію виконано згідно з комплексною темою № 2 “Проблеми координації українського і світового досвіду: специфіка національного” перспективного тематичного плану наукової діяльності кафедри академічного інструментального виконавства Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника та плановою темою відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського «Проблеми історії та теорії української музичної культури».

***Мета*** дисертаційної роботи полягає у з’ясуванні сутності виконавських традицій, репрезентованих у хоровій спадщині Галичини ХІХ ст. і зумовлює необхідність вирішення таких **завдань**:

* визначити ступінь вивчення українського богослужбово-хорового мистецтва ХІХ ст. в Галичині;
* розглянути специфіку духовного хорового мистецтва краю як регіонально своєрідного явища та його зв’язок з побутуючими у ХІХ ст. світськими, фольклорними та давніми церковно-співочими традиціями;
* реконструювати естетику українського богослужбового виконавства ХІХ століття як систему з провідними жанровими й стильовими домінантами, з’ясувати критерії та чинники, що діяли у цій галузі хорової творчості;
* висвітлити особливості тогочасної співочої дяківської освіти в навчальних інституціях Галичини та роль дяків у розвитку богослужбового хорового співу;
* дослідити характер і значення концертної практики, рівень виконавської майстерності та особливості функціонування галицьких церковних та провідних світських хорів у царині богослужбового виконавства.

***Об’єктом*** дослідження є виконавські хорові традиції Галичини ХІХ століття. ***Предмет*** дослідження – діяльність освітніх інституцій, співочих об’єднань, диригентів, регентів та авторів церковної музики, праця яких є важливою складовою українського богослужбового співу.

* Як ***методологічні принципи дослідження***використано культурологічний, жанрово-стильовий і функціональний підходи, що створюють основу для музикознавчого, зокрема хорознавчого, аналізу виконавських традицій. Основними методами дослідження є джерелознавчий, історико-порівняльний та історико-типологічний методи, застосування яких дозволило систематизувати й проаналізувати в необхідних ракурсах значну кількість джерельних матеріалів. Під час розкриття історико-теоретичних та естетичних аспектів проблеми засадничу роль відіграли теоретичні положення про національну своєрідність та самобутність розвитку українського хорового мистецтва в різних його вимірах (традиціоналізму української фольклорно-пісенної та богослужбової культури, спадкоємності традицій тощо). Оскільки специфіка богослужбового хорового співу в Галичині залежала від поширених фольклорної та академічної манер виконання, важливим підґрунтям цього напряму дисертаційного дослідження стали праці провідних мистецтвознавців, присвячені питанням національної своєрідності українського хорового виконавства – М. Антоновича, О. Бенч-Шокало, Н. Герасимової-Персидської, Л. Кияновської, Н. Костюк, А. Лащенка, С. Людкевича, Л. Пархоменко, Л. Яросевич та ін.

***Наукову новизну дисертації*** визначено її спрямованістю на поглиблене вивчення духовних виконавсько-хорових традицій Галичини. Уведено до наукового обігу нові пласти інформації. Їх опрацювання не тільки істотно розширило спектр дослідження, а й надалі сприятиме послідовній інтеграції їх результатів у моделі загальноукраїнської та ширше – європейської культури. Виявлено базовий стилістичний рівень духовно-хорового виконавства, що надало можливість прослідкувати динаміку розвитку виконавських традицій як одного з найважливіших шляхів відтворення метамови українського мистецького мислення на прикладі галицького духовного співу. Знайдено також додаткові аргументи для обґрунтування концепції органічності й цілісності національного духовно-виконавського мистецтва.

Дисертація є самостійним дослідженням

***Практичне значення*** дисертації. Отримані результати можуть бути використані при вивченні історії богослужбового хорового виконавства України, що сприятиме рельєфному окресленню його специфічних рис та тенденцій як загалом, так і в різні історичні періоди зокрема, при розробці навчальних та методичних посібників з хорової культури й мистецтва України, у практичній діяльності диригентів та колективів, до репертуару яких входять зразки галицького духовно-хорового мистецтва.

***Апробація результатів дослідження.*** *Основні положення дисертації обговорювалися* на засіданнях кафери академічного інструментального виконавства Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Окремі результати роботи було оприлюднено на щорічних звітних науково-практичних конференціях кафедр Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника; 2-ій Міжнародній науково-теоретичній конференції “Етнокультурні процеси в урбанізованому середовищі ХХ століття”, присвяченій 150-річчю від дня народження І. Франка (Івано-Франківськ, 23 лютого 2006); засіданнях Музикознавчої комісії Наукового Товариства ім. Т. Шевченка (Львів, 22 березня 2007 р., 24 травня 2007); Всеукраїнській науково-практичній конференції “Музичне виконавство України: національні, регіональні та інтегративні аспекти” (Івано*-*Франківськ, 7–8 червня 2007*),* ІІІ Всеукраїнській науково-практичній конференції «Стан і перспективи розвитку духовної культури особистості в умовах розгортання глобалізаційних процесів» (Рівне, листопад 2007), ІІ Молодіжному форумі «Багатокультурність Івано-Франківської області (Україна) і Опольського воєводства (Польща)» (Івано-Франківськ, 27-28 листопада 2007 р.).

***Публікації***. За темою дисертації опубліковано 6 статей, з них 5 у наукових фахових виданнях, затверджених ВАК України.

***Структура дисертації.*** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та бібліографії (394 позиції). Повний обсяг дисертації становить 208 сторінок, з яких основний текст – 173 сторінок.

* **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ**

У **Вступі** обґрунтовано актуальність і доцільність обраної проблеми, визначено мету й завдання, розкрито наукову новизну та практичне значення роботи, подано відомості про апробацію дисертації.

У першому розділі –***“Методологічні засади та історія вивчення богослужбового хорового виконавства Галичини ХІХ – поч. ХХ ст.”***– конкретизовано мотивацію, методологію і джерельну базу дослідження. Через істотну зміну провідних стильових чинників у царині богослужбового виконавства вивчення його історії та особливостей у різні періоди і в різних регіонах набуває визначального значення. Однією з важливих умов осягнення специфічних властивостей галицької богослужбової практики є осмислення її відмінностей від духовно-хорового виконавства Наддніпрянщини, що у найвищих проявах було зорієнтоване на потужні виконавські сили. У Галичині превалювали потреби і можливості церковних громад, а еталони звучання пов’язувалися насамперед з увиразненням національного “єства” виконуваних творів. На основі публікацій ХІХ ст. переосмислено сучасні погляди на характер тогочасних процесів з точки зору їх відповідності стильовим тенденціям того часу, про що йдеться у першому підрозділі***“Українське духовно-хорове виконавство: мотивація дослідження”.*** У процесі опрацювання джерел ХІХ ст. з’ясувалося чимало інших аспектів щодо специфіки відтворення національно-виразного інтонаційного матеріалу, репертуарної бази, мистецьких пріоритетів тощо. І хоча основні відомості про духовне хорове виконавство окресленого періоду дають переважно принагідні газетні публікації, вони містять важливу інформацію для осмислення тогочасних поглядів на його естетичні та стилістичні особливості.

Такі публікації було систематизовано за визначальною тематикою: передумови успішного розвитку духовного виконавства (контекст, організаційні та мистецькі форми впровадження хорового співу в Перемишльському мистецькому осередку; дяківська освіта й служіння); особливості функціонування хорів Ставропигійської бурси та Львівської духовної семінарії; діяльність сільських і містечкових хорів тощо. Важливе значення в осмисленні пріоритетів галицького духовного виконавства мають публікації, присвячені Д. Бортнянському. Для розуміння динаміки процесу важливу роль відіграли й рецензії на концерти церковних та світських хорів. У рецензіях на збірки й окремі видання висвітлено репертуарні потреби тогочасних колективів; з часом у них з’являються принципові зауваження, спрямовані на покращення професійності виконавства. Загалом обсяг матеріалів виявився достатнім для вирішення поставлених завдань. Вони склали переконливу документальну базу і дали змогу аргументувати або спростувати деякі досі поширені погляди про характер розвитку хорового духовного виконавства в Галичині.

У другому підрозділі – ***“Виконавська традиція” та “виконавська школа”: сучасні поняття і методологічні аспекти дослідження ситуативної конкретики”***–насампередвизначено зміст теоретичних понять, важливих для розробки окресленої проблематики. Провідним серед них є ключове для духовно-хорового виконавства поняття “**виконавська традиція**”, тлумачення якого представлено в роботах останніх десятиліть стосовно різних галузей музичного виконавства. Як основа актуального функціонування соціально-культурної спадщини, у хоровій сфері вони ґрунтуються на її специфічних чинниках (манері співу, виразово-стилістичних особливостях виконання тощо) і передбачають варіативні форми їх відтворення. Регіональні виконавські традиції найповніше виявляються у функціонуванні виконавських “шкіл” як явищ мистецько-культурного рівня.

Виконавство загострює проблеми спадкоємності й трансляції напрацьованих моделей і мовних форм (Ж. Дедусенко) у діяльності школи. Тут особливого значення набувають механізми регулювання взаємодії між носіями традицій або інновацій та аудиторією їх сприйняття. Школою створюється певна виконавська модель, що переймається майбутніми носіями традиції та індивідуалізується в їх діяльності. Ця модель входить у культурний простір доби. Вона може змінюватися внаслідок зміни стильових пріоритетів чи мистецьких епох. Аналогічні модифікації виявляються в розумінні значення тих чи інших “взірців” представниками іншої школи (зокрема новоутвореної в тому самому локусі). У діяльності школи формування і розвиток характерних стильових рис яскраво відтворює прийняті в цій школі нормативи, фокусуються і набирають потужності (або ж, навпаки, нівелюються) певні мистецько-стильові тенденції, зумовлені громадським сприйняттям і підтримкою тих ідей, що й привели до постання такої “школи”. Водночас характерні особливості “прочитання” та “озвучення” музичного (а в даному випадку – хорового) тексту в певних середовищах є показником як їх самоідентифікації з-поміж інших регіональних “шкіл”, так і неперервності творчого процесу в загальнонаціональному масштабі.

Мистецька школа, як і виконавські традиції, виявляє інтегративну функцію стосовно культурного фонду. А оскільки виконання може приводити до створення нових редакцій того чи іншого твору, при вивченні його стилістичних особливостей з’ясовуються характерні ознаки “звучання”, стильової репрезентативності, адекватності до традицій локального, регіонального та ін. рівнів. При цьому ряд фактів дозволяє конкретизувати дію принципу змінності функцій певних явищ хорової культури (А. Лащенко). Важливими показниками тут виступають специфічні хорові ресурси (звучність, дикція, стрій, нюансування; тембральні відтінки тощо) та специфіка їх використання в межах певної традиції.

Стильові прикмети перемишльської школи значною мірою були зумовлені своєрідністю засвоєння романтичного семіозу її представниками. За умови нагальної потреби посилення авторитетності української церковної обрядовості, в розвитку богослужбового виконавства виявився такий характерний прояв східноєвропейської романтичної традиції, як громадянсько-мистецький протест проти утисків національної свідомості. А після зміни мистецьких пріоритетів у 2-й чверті століття духовне виконавство краю стало найактивнішим репрезентантом нових стильових тенденцій, супроводжуючись істотним переосмисленням традицій і засобів їх реалізацій під впливом і в руслі європейської академічної манери і, водночас, підтвердило еталонність співочих взірців “золотої доби” української музики як вершини розвитку національного богослужбового мистецтва.

Другий розділ (**“Перемишльський осередок духовної хорової культури”**)присвячено вивченню особливостей богослужбового хорового співу у Перемишльському мистецькому осередку. У першому підрозділі ***“Загальна характеристика стану богослужбового хорового мистецтва”*** аналіз розпочато з узагальнення відомостей про кризові явища, серед яких – розмежування “мистецького” і, умовно, “традиційно-гласового” супроводження церковних відправ. Криза виявилася й у поглядах на вторинність українського мистецького середовища в музично-культурному поступі краю. Навіть діяльність хору й оркестру при Львівській Святоюрській митрополичій катедрі на рубежі ХVIII–ХІХ ст. не змінювало ситуації.

Від початку ХІХ ст. ініціативи з реформування співочих інституцій належали діячам Перемишльської єпархії. Проте тільки через десятиліття після призначення єпископом І. Снігурського (1816) тут були створені умови для їх успішного розвитку. Важливими місцевими традиціями (базовий рівень богослужбового співу), що передували етапу професіоналізації виконавства і стали важливими компонентами церковного співу в наступні періоди, були специфічні різновиди дяківського й загальнонародний спів («самолівка», “самуїлівка”, “дяківка”, “єрусалимка”). Їх характерні риси – речитативний розспів, інтонаційна простота, – природно зумовили поширеність цих різновидів за умов усного побутування.

Цей спів, здебільшого розцінюваний як “немистецький” – достатньо цікаве, але до цього часу адекватно невисвітлене явище. Поглибити розуміння його сутності вдалося завдяки роз’ясненням, що містять праці М. Антоновича, П. Бажанського, С. Людкевича, та зауваженням О. Бенч-Шокало щодо особливостей народного співу у західних регіонах України. Традиції самолівки переважно культивувалися дяками, які були не “виконавцями” в сучасному сенсі цього терміну. Як церковнослужителі, вони повинні були насамперед володіти знаннями про ритуали та поширені у певній місцевості розспіви. За умов, коли мистецький церковний спів (як явище, в основу якого покладено технічно досконале прочитання, належна драматургічна і образна інтерпретація нотних текстів) був недосяжним, вони репрезентували спрощене розуміння навіть понять “розспів” (церковних текстів) та “спів” як таких, що допустимі у храмі. Ступінь музичного обдаровання дяка як носія місцевих звичаїв зумовлював особливості розспіву богослужбових текстів. Отже, дяки відтворювали специфіку звуковидобування, звуковедення, дихання, артикуляції тощо, характерні для певної місцевості, а також формотворчі особливості ладоінтонаційності, ритміки, фактури (саме ці параметри визначає О. Бенч-Шокало як фундаментальні інтонаційні основи фольклорної виконавської традиції). Ці ж риси, за спостереженнями Л. Кияновської, виявляють зв’язок між традиційним дяківським співом і галицькою композиторського творчістю ХІХ ст. Питомі властивості самолівкового співу найяскравіше відтворює церковно-хорова спадщина П. Бажанського, де поглиблено її виконавсько-стилістичні засади: чітке пофразове дихання, наближене до псалмодійного читання; метро-ритмічна мобільність, певна “рівноправність голосів” з можливістю виокремлення із загальної фактури звучання голосу провідного співака. Щонайважливішим є свідчення П. Бажанського про незвичайні фактурні можливості самолівки – семиголосого співу (що цілком суперечить поширеному погляду на нього як на примітивне одноголосся) – та навчання з нотних текстів шляхом сольмізації. Показово, що деякі погляди П. Бажанського на самолівкові традиції поділяв В. Садовський. Збереження самолівкою “давнього образу і характеру” як особливо значущу її властивість відзначав і С. Людкевич.

Тривале домінування самолівкового і т. зв. обичного співу істотно позначилося на виконавській і стильовій базі духовного виконавства краю. Основу репертуару складали переважно нескладні богослужбові та паралітургічні пісні, доступні для непрофесійних співаків. Вірогідно, що тогочасний “загальнонародний спів” наслідував дяківський, а тому був переважно одноголосим (зрідка – дво- чи триголосим), з природним для кожного учасника диханням, відтворенням характерних для регіону звукотворчо-інтонаційних рис.

У підрозділі ***“Дяківська освіта та сільські хори у поширенні ідеалів богослужбового співочого мистецтва в регіонах Галичини”*** висвітлено різні аспекти базового рівня музично-богослужбової освіти.Виявлено, що, за всіх зусиль, музична освіта дяків не досягала бажаного рівня. Так, навчання хоровому співу іноді заміщувало вивчення монодичних традицій. Ця проблема не належала до “рядових”, а виявляла значну прогалину в освітній системі. Адже, коли йшлося про навчання хоровому співу, то насамперед малася на увазі потреба впровадження “однообразності церковного співу” у різних єпархіях. В цих умовах популяризувався образ дяка “старої виучки”, що поставав як своєрідний еталон володіння найскладнішим мистецтвом монодійного співу.

Численні факти засвідчують складнощі в забезпеченні належної якості дяківської освіти у останній третині ХІХ ст. Показових результатів у цьому процесі досягла дяківська школа у Станіславові, відкрита І. Полотнюком і організований на її базі катедральний хор (1888). Його багатий досвід втілився у виданні “Напівника церковного”, який відіграв значну роль у поширенні “нормативного” дяківського співу в Галичині.

Музична підготовка поступово набула сенсу необхідної умови успішної професійної діяльності для практикуючих дяків. Наявність добрих голосових даних була головним фактором для вступу в дяко-вчительські заклади, а іспити з церковного уставу та співу проводилися регулярно перед висвяченням семінаристів. Поглиблення вимог на початку ХХ ст. засвідчує вже акцентування на співі у “церковному дусі”, але з обов’язковим урахуванням звичаїв тієї чи іншої єпархії. Давала значні результати і подвижницька праця окремих священиків – оо. А. Нижанківського, І. Кобилянського, А. Крушельницького та ін.; особливого резонансу набула діяльність Й. Вітошинського. Втім, селянський церковний хоровий спів залишився найпроблемнішою ланкою галицького богослужбового виконавства. Селянські хори працювали на ентузіазмі й часто припиняли існування навіть упродовж першого ж року. Серед причин такої нетривкості результатів – плинність фахових кадрів, уривчатість навчання селян хоровому співу тощо.

Зосередження уваги галицької громадськості на потребі розвитку богослужбового хорового співу по селах краю підтримувалося періодикою. Саме ці публікації дозволили створити уяву про реальний стан у цій царині. Це були переважно мішані хори із достатньою, а іноді й значною кількістю учасників. Особливих вимог до більшості з них 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 взірець”, ймовірно – саме на традиції своєї місцевості, а не стильові чи жанрові особливості тих чи інших творів. 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).

Тому для опанування парадигмою стилю “золотої доби” галицьке хорове виконавство повинно було осягнути інші тембрально-інтонаційні, фактурні та формотворчі особливості. А розуміння регіональної манери співу та її вияву в церковних традиціях дає важливе підґрунтя для осягнення того, які складні завдання вирішив хор Перемишльської катедри. Навіть не сам факт привнесення хорового виконавства в широкий культурний досвід і виконавську практику можна розцінювати як вражаючий мистецький “прорив” (оскільки хоровий спів був здавна відомий у регіоні, хоча й асоціювався переважно з іноземними культурними надбаннями). Йдеться про новаторство глибшого, інтонаційно-стильового рівня і відновлення опори на характерні властивості національного звукоідеалу.

Ці теоретичні узагальнення конкретизовано в підрозділі ***“Досягнення Перемишльського хорового осередку”.*** Через десятиліття після заснування дяко-вчительського інституту було здійснено спробу організації хору при Перемишльському катедральному соборі та створено музичну школу, де спеціально готували співаків. Його керівники на основі існуючих тут виконавських сил здійснили бажану реформу. Упродовж 1828–1834 рр. до репертуару увійшли твори Д. Бортнянського, М. Березовського, частини «Служби Божої» А. Нанке, а також світські твори українських, італійських та німецьких композиторів. Це створило винятковий прецедент: громадськість усвідомила значущість національних надбань і стильових особливостей української духовної традиції. Для тогочасної культури Галичини це відіграло визначальну роль у осягненні “звукового еталону” національного рівня (зокрема – акапельного хорового співу). Наполеглива репетиційна робота для вироблення вирівняності регістрів, тембральної краси, техніки співу, подібного до “староіталійської школи”, та високого за рівнем хорового ансамблю чотириголосого хору дала вражаючі результати. Винятковому успіхові сприяло й те, що це мистецтво було споріднене з регіональною культурою чоловічого співу.

Систематичні виступи вишколеного хорового колективу якнайкраще допомагали поширенню нових мистецьких пріоритетів, а водночас – надихали на сповнене віри служіння. Краса співу, поєднана з переконливою інтерпретацією творів, підносили реноме хору, приваблювали на служби Перемишльської катедри шанувальників мистецтва. У репертуарі було чітко виявлено українські пріоритети: барокові й класичні композиції ХVШ ст., передусім Д. Бортнянського.Його твори репрезентували своєрідне “обличчя” цього колективу, визначивши еталон для церковних хорів краю на тривалий період. І в наступні періоди їхнє виконання було критерієм артистичної “зрілості”, створивши прецедент такого тривалого домінування єдиного стилістичного “осердя”.

Образно-інтонаційна палітра репертуару Перемишльського хору зруйнувала панування іншонаціональних музичних пріоритетів, спонукала до радикального перегляду побутуючих традицій. Співаки набули досвіду рельєфного зіставлення різнофактурних епізодів. Особливо ж сучасники вирізняли виконання складних віртуозних сольних партій чудовими голосами. Важлива ознака виконавської стилістики – натхненне відтворення співаком складної орнаментики – спричиняло особливу увагу до солістів (тенорів або сопрано); вона ж засвідчує досягнення вдалого співвідношення індивідуальних тембрів із загально-хоровим ансамблем, вміння регента створювати драматургічно переконливу інтерпретацію.

Отже, Перемишльський осередок став реальною школою, показавши можливості розвитку українського богослужбово-хорового мистецтва на ґрунті потенціалу співочої церковної та фольклорної парадигм. Межа, що розділила “доперемишльський” і “постперемишльський” періоди, полягала в якісному стрибку в розвитку співочої традиції. І хоча нові ініціативи керівників хору Перемишльської катедри начебто реалізовувалися “наперекір” усталеним звичаям проведення церковних відправ, вони спиралися на глибоко закорінені в національній (зокрема галицькій) культурі ментальні мистецькі особливості. Тому трансформація “традиції” в “школу” в цей час дозволяє говорити про певну закономірність цього процесу в національному контексті, і, водночас, – про глибоку самобутність на початковому етапі нарощення її структурних елементів. Рішуче пориваючи з епохою “немистецького співу” (тобто, по суті, занепаду власного професійного хорового мистецтва), Перемишльська школа створила власну апологію, де ідеали т.зв. “золотої доби” набули громадянського, національного звучання. Школа визначила парадигму розвитку галицького хорового мистецтва на наступний період. Створені нею мистецькі традиції набули значення культурних форм, що сприяють її ідентифікації поміж інших регіональних шкіл. Водночас хоровий спів як найвиразніше її досягнення спричинив осягнення нової якості богослужбового мистецтва: воно виразно модулювало в площину виконавства, що в умовах тогочасної галицької культури було рівноцінним зрушенню попередньої стильової системи.

Різкий стрибок у період якісного функціонування Перемишльської школи, за усієї уявної несподіваності його здійснення (як і наступний час “стагнації” чи “занепаду”), виявляє невипадковіть локального регіонального явища як екстраполяції закономірностей загальнонаціонального рівня, що невдовзі підтвердилося вражаючим масштабом хорового руху не тільки в Галичині, а й в інших регіонах України. Отже, йдеться про очевидний прояв механізму самозбереження культури, що характеризується спрямованістю і цілепокладальністю його внутрішніх закономірностей і реалізацією шляхом начебто випадкового формування регіональних мистецьких “вогнищ”-шкіл. А їх модус, за всієї незвичності в контексті певних середовищ та усталеності форм культурного життя, є глибоко характерним для української культури.

Третій розділ – “**Розвиток духовного хорового виконавства в Галичині (друга половина ХІХ ст.)**”*–* присвячено з’ясуванню особливостей цього процесу. У підрозділі ***“Духовне виконавство Львова та регіонів Галичини”*** висвітлюється діяльність покоління виконавців, вихованих у Перемишльському хорі, яке своїм першорядним завданням мислило подолання негативних стереотипів щодо хорового співу в церкві. Провідними центрами стали Львівська духовна семінарія та Ставропигійська бурса, де діяли чоловічі хори. Зберігаючи традицію давнього співу, вони поступово нарощували виконавський потенціал у хоровому вимірі.

Нотний хоровий спів набув провідного положення у церковних відправах після 1835 р., коли хор (швидше це був ансамбль у складі 8 чоловік) Львівської духовної семінарії виконав архієрейську літургію за упокій Франца І. Позитивно вплинув на поширення хорового співу в Галичині резонанс діяльності К. Матезонського в Буковині. Важливі зрушення відбулися за час регенства М. Вербицькогохором Ставропигійської бурси. При цьому першорядної ваги набула чітка просодія; багата образно-емоційна палітра певним способом компенсувала домінуючу в Галичині інтравертивність традиційного співу. Беручи до уваги нечисленність учасників цих хорових колективів, можна стверджувати, що елементи фактурно-ансамблевих зіставлень, які посилювали смислові акценти літургічних текстів, виявляли тяжіння виконавців не стільки до контрастності як суто формотворчого ефекту, скільки до увиразнення градацій панівних ліричних струменів. “Камерність”, “ліричність”, “суб’єктивність” загального настрою, з одного боку, та відтворення регіональної традиції співу (своєрідна інтравертивність) – з другого, уявляються рисами того “еталону” звучання, який реалізував М. Вербицький у своїх творчій та регентській діяльності. Беручи ж до уваги загальноприйняту тезу про нього як “засновника Перемишльської школи”, приходимо до висновку, що цей “еталон” став загальноприйнятим і відіграв чільну роль у галицькому духовному виконавстві др. пол. ХІХ ст. Загалом же створювалися передумови для розвитку різноманітних за стилістикою напрямків української богослужбової виконавської традиції.

Наступний етап розвитку богослужбового виконавства розпочався у 60-х роках ХІХ століття. На початку десятиліття у Львові співіснували різні за стильовими опорами осередки церковного співу: хоровий в семінарії та “традиційний”, самолівковий – у Ставропигії. Їх співдія сприяла посиленню зацікавлення галицької громадськості богослужбовим хоровим виконавством. Достатньо регулярно відбувалися виступи хору Львівської духовної семінарії, що сприяло усталенню мистецьких орієнтирів. За часів регентства І. Лаврівського (1863–1866) хорове виконання колективу, який налічував до 60 учасників, ймовірно, вивляло поміркованішу позицію в розробці звукових ресурсів. Проте, що підтверджують спогади П. Бажанського, Лаврівський прагнув до створення певних виразових ефектів, використовував при виконанні контрастні зіставлення, філірування звуку тощо (це були вже типові засоби львівських хорових колективів).

У цей же час до розвитку виконавських традицій у Львові долучився П. Бажанський як регент хору Ставропигійської бурси. Помірковано ставлячись до нових стильових віянь, він не тільки сприяв навчанню хоровому співу, а й освоєнню його вихованцями традиційної самолівкової манери, привчаючи вихованців до відчуття тембральності й хорового ансамблю. Хорова дисципліна забезпечувала мобільність співаків під час виступів (що особливо виявлялося при виконанні творів Д. Бортнянського). Манері П. Бажанського, засвідченій М. Вербицьким, були властивими кантиленність і дикційна точність. Саме з іменем П. Бажанського пов’язаний і перший успішний досвід виконання під час богослужіння творів одного композитора.

Вищого рівня богослужбове хорове виконавство Львова сягнуло у 1880-і роки. У цей час активізувалася концертна практика. До хорів Ставропигійської бурси та Львівської духовної семінарії долучалися колективи інших церков та музичних товариств. Духовні твори впроваджувались у репертуар світських колективів, які вже незабаром почали впливати на духовне виконавство. Нові покоління вихованців духовних закладів мали необхідні музичні знання та виконавський досвід. Концерти проходили у різноманітних церквах та кращих залах Львова, приваблюючи широку аудиторію. Процеси такого роду охопили різні міста й поширювалися також на деякі сільські місцевості.

Важливою новою формою богослужбового виконавства стали т. зв. “Страстні псалми”. Перші спеціальні повідомлення про такі акції з’являються 1875 року (хоча, очевидно, вже на той час вони не були чимось незвичним для галицької громадськості; про виконання цих творів згадується в одному з дописів за 1865-й рік). По суті, це була ідея монотематичних концертів, де формувалися принципи осягнення різних відтінків духовного споглядання й переживання однієї сакральної події поза межами літургічного богослужіння. При цьому основна перевага надавалося ефектним концертним творам. Важливо, що з-поміж імен Д. Бортнянського, Й. Гайдна та ін. тільки прізвище І. Лаврівського засвідчує спорадичне представлення перемишльської школи. До таких імпрез часто залучалися композиції М. Рутковського. Така побудова програм була типовою упродовж багатьох років і врешті спровокувала публікацію серії статей П. Бажанського під назвою “Гдещо про музику взагалі, а про спів пригробний в особенности” (1881). Це унікальне джерело виразно показує, що богослужбове хорове виконавство досягло того технічного рівня, за якого можна було говорити не тільки про подолання технічних труднощів, але й осягнення співаками та регентами різних стильових манер та належного відтворення жанрових особливостей богослужбової музики. Тут уперше поставлено суто фахові завдання: висвітлення особливостей звучання колективів та диригентської манери, відповідності інтерпретації стилю творів, врахування акустичних особливостей приміщень, тощо. Розуміння особливостей типу хорів та їх можливостей викликало застереження проти невдалих аранжувань творів з одного складу хору на інший. Важливо й те, що почали здійснювалися перекладення з інструментального складу на хоровий; це забезпечувало апробацію певних фонічних ефектів і різних способів філірування звуку.

Традиція такого роду духовних концертів стрімко поширювалася теренами Галичини. Серед виконавців – Перемишльські хори, хор Станіславівського музичного гуртка, мішаний і чоловічий хори Станіславівського “Бояна”, Снятинський міщанський хор; хор любителів м. Сянок; міщанський мішаний хор м. Скала; Коломийський міщанський чоловічий хор тощо. Поміж інших імпрез такого роду – концерти, присвячені вшануванню духовних осіб та подій*.* 1899 відбувся перший концерт з богослужбових творів тільки російських композиторів.

Отже, духовне виконавство львівських хорових колективів до початку ХХ ст. досягло неабиякої потужності. Домінувала цілком окреслена тенденція до різностороннього збагачення творчого потенціалу колективів, зростання їхнього професіоналізму. Потрібно зауважити, що – у випадку залучення творів російських композиторів та молодого покоління композиторів Галичини – це було виконання сучасної музики, традиція інтерпретації якої ще не склалася. З іншого боку, внесення до репертуару творів композиторів др. пол. ХІХ ст. засвідчувало розвиток і поширення нових виконавських надбань, позаяк автори музики інколи могли впливати на якість виконання своїх творів, а досягнення “звукового ідеалу” безпосередньо залежало від професіоналізму учасників того чи іншого колективу.

Поступове зростання професіоналізму відбувається в духовному виконавстві поза межами Львова. Особливу роль тут відіграли львівські колективи, що здійснювали поїздки до різних місцевостей. У останній третині століття сформувалася традиція виїзду частини складу хорів Львівської духовної семінарії та Ставропигійської бурси для участі у святкових богослужіннях в інших містах та селах Галичини, що усталило практику виконання складних творів хоровим ансамблем. Враховуючи пріоритет чоловічого гуртового співу в Галичині, саме така “камерність” якнайкраще відповідала сформованому в регіоні звуковому ідеалу і впливала на хоровий процес, поширюючи взірці, апробовані під керівництвом провідних регентів Львова й підтримані вимогливою львівською музичною громадськістю.

До практики мистецьких поїздок з використанням богослужбових творів у останні десятиліття ХІХ ст. долучилися й хори світських музичних товариств. Провідна роль, безумовно, належала хорам “Бояну”. Багата репертуарна база цих колективів, творча мобільність, стильове багатство репертуару надали їм виняткового статусу. Істотно спричинилися до піднесення загального рівня хорового виконавства організовувані товариством школи й курси для сільських диригентів (серед них, безумовно, були й регенти сільських парафій). Та що найголовніше – плекання професійних підходів до виконання хорової музики й до хормейстерського мистецтва спричинило зростання уваги до цих факторів у діяльності інших колективів краю.

Важливий аспект – очолювання хорових колективів товариства священиками. Їхні професійні регентські навики часто сприяли 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 створення мішаного хору за участю співачок “Бояну”. А постановка вистави “Вифлеємська зоря” виявила рідкісний приклад відродження традицій літургічної драми. У піднесенні духовного виконавства Стрийщини важливу роль відіграла праця о. О. Нижанківського з хором “Стрийського Бояну”. Його індивідуальна диригентська манера вирізнялася вмінням посилювати драматургічну й колористичну ефектність творів. Вона була прикладом для численних наслідувань і викликала захоплення не тільки аудиторії, а й фахівців-музикантів. 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 взірці стильової інтонаційності (в т.ч. фразування, артикуляції, вимови), нюансування та допустимих для церковної музики колористичних ефектів. У цьому важливу роль відігравала 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) і місцевих співочих традицій.

Процес зростання професіоналізму в богослужбовому виконавстві Галичини на кожному наступному етапі виявляв важливі проблеми. Цьому присвячено другий підрозділ – ***“Особливості розвитку богослужбового виконавства в Галичині на межі ХІХ – ХХ ст.*”**. Питання про стильові аспекти богослужбового виконавства щільно пов’язане з вибором актуальної стильової парадигми. Істотно конкретизує уяву про стильовий поступ галицької композиторсько-виконавської творчості аналіз видань і репертуарних пріоритетів, сформованих на межі століть. Хоча формувалися нові критерії універсального “звукового ідеалу” українського богослужбово-хорового виконавства, у всіх збірниках переважно публікувалися звичні для хорової традиції Галичини твори. Впровадження нових композицій у хорову співочу практику було достатньо складним процесом. Їх опанування природно показувало як нерівноцінність цих творів, так і придатність чи невідповідність регіональним традиціям. До того ж, звичні для галицьких хорів композиції періоду першої половини ХІХ ст., які продовжували активне побутування, до певної міри “протистояли” розвиткові нових стильових критеріїв. Посилювали цю своєрідну “консервативність” уподобання духовенства та широкого хорового “загалу”.

Церковно-хорове буття Галичини кінця ХІХ ст. містить винятково цікавий прецедент обговорення виконавських проблем на ґрунті аналізу репертуарних збірок. Полеміка виникла довкола видань С. Дорундяка (“Партитура. Пісні церковні. Квартети на голоси мішані”) та Ф. Колесси (“Перша Служба Божа на чотири голоси хору мішаного”). Її основна частина розгорнута в серії статей “З нагоди новин на поли нашои церковної музики. Критичний ескіз музичний”, опублікованих Дометом (В. Садовським). Тут подано фахові аналізи як загальної ситуації в галицькому духовно-хоровому виконавстві, так і самих творів з точки зору їх стильової прийнятності в цій сфері. Сутність його позиції полягала у протиставленні професійних критеріїв і художності некритичному ставленню до можливостей конкретних хорів тощо.

Отже, у творчих процесах в Галичині у 2-й пол. ХІХ ст. – на поч. ХХ ст. посилювалися фахові підходи до духовного хорового виконавства. І хоча у процесі трансляції її традицій між поколіннями виконавців були втрачені деякі важливі нюанси, зміни привели до важливої для подальшого розвитку, розімкнення виконавсько-стильової системи, активізації сприйняття нових тенденцій іншорегіональних та іншонаціональних шкіл.

У ***Висновках*** підсумовуються загальні результати проведеного дослідження.

Розвиток духовного хорового виконавства Галичини ХІХ ст. був визначений процесами, що виникли внаслідок досягнень Перемишльського мистецького осередку, представників Перемишльської школи та її послідовників. У процесі роботи виявилась об’ємність досягнень хорового виконавства регіону, багатоманітність його рівнів і властивостей. Виконавські традиції постали як відкриті системи, що, попри важливість різноманітних впливів, зберегли свою автентичність і яскраву національну природу.

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 у межах цілісної національної традиції виявляється у виконавській манері, що визначається особливостями відтворення цієї традиції в певному регіоні у 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. Базовий рівень утворило аматорське виконавство, зорієнтоване на фольклорну манеру, у чому відтворилися особливості автентичного тембро-інтонаційного “ідеалу”.

Отже, богослужбову хорову практику Галичини означеного періоду можна розглядати як багаторівневу площину, де процеси розгорталися у напрямі від засад народного хорового виконавства і побутового музикування, через створення аматорських колективів, діяльність яких була спрямована на забезпечення літургічних відправ, до професійних виконавських здобутків.

Розгляд творчих процесів у царині духовного виконавства Галичини істотно збагачує знання про специфіку розгортання виконавських і наукових зацікавлень та їх значення для подальшого поступу українського хорового мистецтва. Запропонована дисертація є спробою з’ясувати тількі окремі актуальні питання, передбачаючи потребу подальшого поглибленого вивчення як часткових проблем, так і загальних тенденцій у духовному виконавстві Галичини в контексті аналогічних процесів в українській культурі.

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ СТАТЕЙ**

1. Музично-хорові товариства “Боян” та їх вплив на громадсько-просвітницьке життя Прикарпаття кінця 19–поч. 20 ст. // Вісник Прикарпатського університету: Музикознавство. – Івано-Франківськ, 2000. – С.54–61.

2. Відродження традицій хорового церковного співу в Івано-Франківську в новітній час // Етнокультурні процеси в урбанізованому середовищі ХХ століття. – Івано-Франківськ, 2006 . – С.263–267.

3. Аспекти проблематики у вивченні виконавських традицій духовно-хорової культури Галичини // Студії мистецтвознавчі. – 2006. – Ч. 4 (16). – С.80–84.

4. Розвиток духовного хорового виконавства Галичини другої половини ХІХ століття у дзеркалі періодики // Вісник Прикарпатського університету: Музикознавство. Івано-Франківськ., 2007. – С. 189–196.

5. До питання про галицькі цековно-співочі традиції // Студії мистецтвознавчі. – 2007. – Ч. 2 (18). – С.26–33.

6. Деякі аспекти духовного хорового виконавства Галичини ХІХ століття // Наукові записки РДГУ: Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку. – Рівне, 2008. – В.13. – С.36–42.

**Зваричук Ж. Богослужбове хорове виконавство Галичини ХІХ ст.**

Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. – К., 2009.

Дисертацію присвячено вивченню процесу розвитку богослужбового хорового виконавства Галичини ХІХ ст. Визначено ступінь вивчення галицького богослужбово-хорового мистецтва ХІХ ст.; розглянуто специфіку духовного хорового мистецтва краю як регіонально своєрідного явища та його зв’язок з побутуючими фольклорними й давніми церковно-співочими традиціями. Висвітлено особливості тогочасної співочої дяківської освіти в навчальних інституціях Галичини та роль дяків у розвитку богослужбового хорового співу. Реконструйовано естетику українського богослужбового виконавства регіону ХІХ ст. як систему з провідними жанровими та стильовими домінантами, з’ясовано критерії та чинники, що діяли в цій галузі хорової творчості. Досліджено характер і значення концертної практики, рівень виконавської майстерності та особливості функціонування галицьких церковних ы провідних світських хорів у царині богослужбового виконавства.

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

Аннотация

**Зваричук Ж. Богослужебное хоровое исполнительство Галичины ХІХ ст.** Рукопись.

Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. – Музыкальное искусство. – Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии НАН Украины им. М. Т. Рыльского. – К., 2009.

Диссертация посвящена изучению процесса развития богослужебного хорового исполнительства Галичины ХІХ ст. Определена ступень изучения галицкого богослужебно-хорового искусства ХІХ ст.; рассмотрена специфика духовного хорового искусства края как регионально своеобразное явление и его связь с существующими в то время фольклорными и древними церковно-певческими традициями. Раскрыто особенности певческого образования дьяков в учебных институциях Галичины и роль дьяков в развитии богослужебного хорового пения. Реконструировано эстетику украинского богослужебного исполнительства региона середины ХІХ столетия как систему с ведущими жанровыми и стилевыми приоритетами, определены критерии и факторы, действующие в этой отрасли хорового творчества. Исследовано характер и значение концертной практики, уровень исполнительского мастерства и особенности функционирования галицких церковных и ведущих светских хоров в сфере богослужебного исполнительства.

Развитие духовного хорового исполнительства Галичины ХІХ ст. определено процессами, что возникли благодаря достижениям Перемышльского центра, представителей Перемышльской школы и их последователей. Традиции их получили продолжение и в современном хоровом искусстве региона, сохранили свою автентичность и яркую национальную природу.

Духовное хоровое исполнительство есть феноменом в искусстве и культуре, которому свойственно региональная и тембральная специфика, его типичные исторические факторы выражены в особенностях исполнительской стилистики. Практику богослужебного пения можно рассматривать как область, где процессы развивались в направлении от народного хорового исполнительства и аматорского музицирования, деятельность которых направлена на сопровождение литургии, до исполнительского профессионализма. Основой галицкого духовного хорового исполнительства была просветительская деятельность с целью повышения культурного и религиозного уровня общества. Активизация концертных выступлений хоровых коллективов была дополнительным стимулом на пути роста их профессионализма. Традиции исполнения литургических и паралитургических произведений, что синхронизировались с традициями светского профессинального и народного исполнительства, отражают общие закономерности процесса: развивались структуры коллективов, принципы сценического пения и формирования репертуара хоров разных уровней.

Изучение творческих процессов в области духовного хорового исполнительства Галичины обогащает знания об исполнительских и научных исследованиях та их значение для дальнейшего развития украинского хорового искусства.

**Ключевые слова:** хоровое исполнительство, традиция, школа, богослужебное пение, профессионализация, дъяковское пение, самоливка.

**SUMMARY**

**Zvarychuk Zh**. Church Choir Performance in Halychyna in the XIX Century. – Manuscript.

The thesis for the Scholarly Degree of Candidate in Art Criticism in Speciality 17.00.03 – Music Art. – Rylsky Institute of Art, Folklore and Etnology of National Academy of Sciences of Ukraine. – К., 2009.

The thesis is dedicated to the development of church choir, performing in Halychyna in the XIXcentury. The thesis analyses the state of the scholarly studies, concerning Halychyna church choir art of the XIXcentury; besides it singles out the peculiarities of Halychyna spiritual choir art as a specific regional phenomenon and studies its relations 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 dissertation reconstructs the aesthetics of Ukrainian church, performing in the region in the middle of XIX- the beginning of XX century as the system with prominent genre and style dominants; besides it finds out the criteria and the factors, that existed in this sphere of choir art. 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).