

**Роль та значення Перемишльського хорового осередку в розвитку духовної культури Галичини ХІХ століття.**

*В статті автор дає загальну характеристику стану богослужбового хорового мистецтва і визначає роль та значення Перемишльського осередку в розвитку духовної культури Галичини ХІХ століття. Перемишльська школа визначила радикально нові тенденції розвитку галицької хорової культури на наступний період, співвідносні форми виконавства як церкви, так і поза її межами.*

**Ключові слова:** хор, Перемишльський хоровий осередок, самолівка, виконавство.

**Актуальність** дослідження зумовлена потребою вивчення регіональних традицій в галузі духовної хорової музики, формування історичних, культурологічних та спеціально-фахових узагальнень в загальному контексті розвитку української хорової культури. Тому постає необхідність вирішення наступних **мети і завдання** дослідження – конкретизувати досягнення окремих регіональних центрів духовного відродження, визначити їх роль та значення в становленні богослужбового хорового виконавства на Галичині.

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

Вже в ХVІ- ХVІІ столітті, з часу періоду діяльності львівського братства, галицькі хори досягали значних вершин у богослужбовому мистецтві та була закладена традиція розмежування “мистецького” і, умовно, “традиційно-гласового” (яке пізніше зазнало стагнації і значно профанізувалося) супроводження церковних відправ.

Тут беруть свої витоки і майбутні принципи українського академічного

виконавства європейського взірця. До питання про “європейську академічну манеру” і своєрідні ознаки її української інтерпритації долучається аспект домінування чотириголосся як типової фактури, що використовувалась в українській богослужбовій музиці. Першим звернув увагу на характерність саме такого викладу Ф. Стешко у праці “З історії української музики XVII стол. (Церковна музика в Галичині)”. Він пише про відмінність української та європейської практики, посилаючись на Статут школи Ставропігійського Братства від 1586 р.: “Вказівка про склад хору Львівського Братства надзвичайно цінна. Вона свідчить про те, що вже наприкінці XVI ст. серед українців у Галичині панував західно-європейський кількаголосий спів з поділом хору на 4 голоси: дискантів, альтів, тенорів та басів; що дбалося про те, щоб співаки мали добрі голоси, – зокрема ж в обидвох крайніх партіях – дискантах і басах; першим присвячувалося особливу увагу і догляд, очевидно тому, що вже за того часу в Україні головну партію доручали дискантам, а не тенорам, як це робилося ... в Західній Європі ” [12, с.23].

Зазначена стаття Ф. Стешка дає багато важливих питань для подальшого вивчення мистецтва богослужбового співу в Галичині, зокрема уявлення про обширний і багатий репертуарний спектр тогочасного церковно-музичного виконавства, хоча стосуються тільки XVII ст. Він пише: “Не можемо з певністю сказати, чи не пояснюється тільки недосконалістю й неповнотою записів той факт, що при жадній з 398 композицій “Реєстру” немає вказівок на те, щоб вони мали якесь відношення до наших богослужбових книжок для співу, чи то в формі запозичення з нього мелодичного матеріалу, чи в формі оброблень наших традиційних церковних співів. Але можливо гадати, що таких запозичень або оброблень тоді й не було; адже ми знаємо з пізнішої богослужбової практики галицько-української церкви, що “ірмологійні” співи були віддані цілковито до дяківського співу, уступивши своє місце “новинці зі Заходу” – партесному співу (в Галичині звався ще “фігуральним співом”); всі ж церковні композиції писалися, – та й досі ще пишуться, – на самостійні мелодії, нев’язані традицією нашого церковного, т. зв. “гласового” співу...З цього переліку ми бачимо, що в

церковній практиці XVII ст. в Галичині були композиції, розраховані на 3 до 18 голосів, що вказує на високу технічну вправність галицьких хорів”. Водночас Ф.Шешко вказує на те, що велика кількість восьмиголосих композицій, двохорність домінувала у виконавській практиці і була звичайним репертуаром братського хору [12, с. 103-104].

Отже, саме з історичної дистанції увиразнюється високий рівень регіонального хорового духовного виконавства, що з тих чи інших причин на початок XIX століття виявився фактично втраченим, про що говорять численні дослідники у роботах, присвячених цьому періоду.

Природно, що у подоланні такого становища українського богослужбово-співочого мистецтва Галичини XIX ст. свою роль відіграли зміни суспільно-історичних обставин. Цей період характеризується складністю і динамічністю історичних процесів, що так чи інакше відбивалися на зовнішньо розміреному галицькому житті, позначалися на формуванні векторів подальшого поступу. В той час відбулося становлення багатьох важливих історико-громадських тенденцій (як-от: становлення ідеології народництва та хуторянства, після 1848-1849 рр. — формування новітніх політичних партій, у програмах яких так чи інакше відтворювалося ставлення до ідей національного самоусвідомлення і згодом — державного суверенітету, об'єднання регіонів України тощо). Вже на межі XIX — XX ст. почали окреслюватися радикальні зміни. Безумовно, що важливі процеси відбувалися й у музичному мистецтві: на перший план іноді висувалися до цього часу вторинні за умовами побутування суспільні та мистецькі осередки. Спорадичним фактом намагання змінити ситуацію є рішення Перемишльської консисторії про потребу поліпшення дяківської освіти (1805) і призначення І. Снігурського Перемишльським єпископом в 1816 р.

Так, поштовх до нового етапу розвитку національного музичного мистецтва у найпопулярнішому на той час його виді – хоровому духовному виконавстві – дала периферійна Перемишльська єпархія. Концепційно важливі аспекти цього процесу в контексті загального розвитку українського музичного мистецтва детально і різнобічно висвітлено у багатьох працях сучасних мистецтвознавців.

Натомість, у даному дослідженні зосереджено увагу на сенсі цього феномена як виконавського явища. Адже хор Перемишльської катедри створив той ідеал, який підтримувався і культивувався упродовж століття і впливи якого простежуються й у сьогоденній виконавській практиці Галичини.

Такі нововведення мали достатньо радикальний характер в контексті суспільно-культурних реалій краю. Адже значний час перед ними, тобто до останніх років третього десятиліття XIX ст., хорове виконавство Галичини перебувало у стані занепаду або, як зазначав Б. Кудрик, в “... образі твердого кам’яного сну. Одиною культурною музикою у краю є церковний ірмолойний та що найвище богогласниковий і ... знародніло-партесний спів, перемінений у псевдоєрусалимку” [10, С.82]. Саме з цими явищами упродовж тривалого часу пов’язували негативні тенденції у богослужбовому співі та, як наслідок, мистецьку стагнацію відправ у більшості церков Галичини.

Тут, виникає потреба з’ясувати суть явищ “єрусалимки” (та дяківського співу, що її репрезентував) і загальнонародного співу як важливих місцевих традицій, що передували етапу професіоналізації виконавських традицій (тим більше, що своє існування вони подекуди продовжують і у сьогоденні).

Користуючись визначенням Л. Кияновської, “самуїлівка (інші назви – “самолівка”, “дяківка”, “єрусалимка”) – прийнята в греко-католицькій службі у XVIII – на початку XIX ст. манера співу, заснована на речитативному розспіві, з низхідним терцевим або секундовим ходом наприкінці фрази, проста для виконання, що не вимагала фахової підготовки [6, с.67]. М. Антонович характеризує “самолівку” як манеру розспівування богослужбових текстів, що складала кількісно значну частку поміж усно переданими українськими церковними співами. Важливою причиною поширення цієї співочої манери (і її позитивною ознакою) він вважає легкість засвоєння самоїлкових мелодій церковною громадою і у зв’язку з цим – виконання першорядної умови “літургічної функції всенародного богослужбового співу” [1, с.465].

Дяківський інститут у той час (і у сьогоденні) жодним чином не мислився як “виконавський”. Як носії двох традицій – народної і богослужбової – дяки

переносили у богослужіння здебільшого спрощене розуміння понять “розспів” (церковних текстів) та “спів” як таких, що допустимі у храмі. До того ж нотний ж текст, як текст авторський, у переважаючій частині приходів був недоступним з різних причин (відсутність нотних матеріалів, відсутність музично освічених кадрів, брак коштів і т.і.). Тому мистецький церковний спів (як явище, в основу якого покладено технічне прочитання, належна драматургічна і образна інтерпретація) для Галичини того часу був просто недоступним. Розспів потрібних для конкретного богослужіння текстів відбувався майже цілком за ініціативою дяка.

Ф. Стешко у статті “З історії української музики XVII стол. (Церковна музика в Галичині пов’язує усталення дяківського співу з умовами богослужбової музичної практики в період XV–XVI ст.: “Загальний занепад церковного життя на українських землях ... не міг, звичайно, сприяти розвиткові й церковного співу... Церковний спів цієї доби існував ще в формі крилосного одноголосого (щонайбільш гуртового – унісонового), пізнішого “дяківського” співу. Яких-будь слідів свободної творчості в практиці цього співу ми не маємо”)” [12, Ч.1. – С. 5]. Виходячи з цього, саме культуротворчі імпульси сприяли закоріненню дяківського співу не тільки у традиції церковного музично-богослужбового мистецтва, але й, що важливо для Галичини – у поширенні фольклорних та музично-побутових уявлень про зміст, функції і характер церковної відправи. Отже, дяківський спів – глибоко органічне, зумовлене реаліями регіону явище.

Мистецький потенціал у служителів був, вочевидь, недостатнім; адже, в них не було музичної освіти, не було і самої можливості накопичення суто музичного досвіду шляхом сприйняття нових богослужбових творів (суто периферійні аспекти тогочасного культурного життя). Тому традиції дяківського співу могли бути зорієнтовані винятково на взірці митрополичих храмів, з одного боку, та на локально-регіональні особливості народного інтонування.

Серед яскравих представників ідеї активного побутування самолівки у хоровій духовній творчості, а отже, – і виконавстві був П. Бажанський. Саме у його творах виявляються питомі властивості самолівки, які дають уяву про специфіку

традиції її виконання: чітке пофразове дихання, наближення до псалмодійного читання; специфіка ритмічної організації вимагає мобільності метро-ритмічного чуття у співаків, певна “рівноправність голосів” з можливістю виокремлення із загальної фактури звучання голосу провідного співака (тобто голосу, в якому розташована автентична мелодія) [3, с. 12]. В “Історії руського церковного пінія” П. Бажанський наводить характеристику самолівки, посилаючись на подану анонімним дописувачем у відгуку на видану ним Літургію самоїлкових наспівів. При цьому описується виконавський склад і особливості семиголосого (!— Ж. 3.) співу: “Прим, каже він, це Sopr., втур втуром (Alt або Тенор або Бас). Тенор відповідає альту новому, а сей тенор дуже гучний звук додавав гармонію пінію (розуміється горою понад прим домин. однотонна)... Коли священик дуже високо співає, то регула каже примови 8-у (октавою. – Ж.3.) нижче співати. Се меншої ваги, однак кидає світло, як собі на 3 гол.[осий] хор помагали” [3, с.631–632]. І далі: “Важнійша річ 7 гол.[осий] спів; ... його уклад був: прим, втур, дишкант, секунд, Альт, Тенор, Бас” [там само]. Також він наводить способи настроювання виконавців у ірмологійному самолівковому співі, зазначаючи, що в його виконанні першорядну роль відіграє “головний склад, основа на котрім п. ирмол. лежить, і котра в муз. системі основу змінитися не дасть” (Там само).

Мистецько-богослужбові якості дяківських розспівів високо оцінював один з провідних музично-громадських діячів Галичини XIX – початку XX ст. В. Садовський. Зокрема, прагнучи змінити поширене осудливе ставлення до цього пласту української музики, він говорить: “А що ... наші самолівки не так гідкі, за яких у нас їх держить може хто, на доказ сего наведу, що під нинішню пору стараються в Росії нашу малоруску церковну пісню як штучну [твори Вербицького], так і давну самолівку, яко мелодійнішу і красшу від великорускої, втягнути до своїх богослуженій – і недалекий може час, як появиться Служба Божа дяківських давніх напівів, уложена на чотири голоси мужескі” [5, Ч. 65.– с.1-2]. Потенціал дяківської самолівки розкритий у літургійних творах О. Кошиця 1920–1930-х років.

Самоїлковому розспіву присвячені праці С. Людкевича., для якого звичаї цього співу, (принаймні кінця ХІХ – початку ХХ ст.) були у полі його безпосередніх вражень та поширеної “живої” традиції. Так, у статті “Справа нашого церковного співу” (1922) він засвідчує те ж ставлення виконавців до самолівки, яке було притаманне часу В. Садовського: “Крім штучного чотириголосого співу, маємо ще в нашій церкві т. зв. дяківську “самолівку”. Церковні співаки-хористи держаться супроти самолівки з висока і згіржливо сепаруються від неї. Але проте ніяк не можна сказати, щоби сей їх “артистичний” спів стояв естетично хоч дрібку вище, чим смирна та трохи монотонна дяківка. Правда, і наша самолівка, полишена без опіки, сама собі, не відживлювана ніяким кращим культурним впливом, уже зводиться нінащо. Але все ж таки ступінь її занепаду порівняно менший, чим “артистичного” хорального співу. Вона, хоч уже й завмерла і скостеніла, то все ж таки заховала давній свій образ і характер; натомість хоральний спів здавна вже затратив до крихти релігійний, набожний характер, а затим – всякий вираз і естетику”. Саме специфічні інтонаційні особливості цього давнього співу, незвичні формотворчі риси зумовили істотні виконавські труднощі для церковних хорів його часу. С. Людкевич спостеріг ці проблеми навіть при виконанні композиторських творів, опертих, за його думкою, на самолівковій традиції (зокрема, як приклади він наводить київське “Слава – Єдинородний” Д. Бортнянського) [8, с. 245].

Аналіз причин “занедбання” самолівкової традиції як важливого виконавського ресурсу богослужбового мистецтва містяться і у “Передмові” до “Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних наспівів” С. Людкевича. Тут вчений достатньо докладно зупиняється на причинах, які ускладнювали його завдання як упорядника та аранжувальника давніх мелодій. Він пише про свій початковий намір залучити до музичних текстів цього збірника насамперед поширені в Галичині народні самолівкові наспіви. Він вбачав складність у доборі таких зразків, які б відповідали його баченню цієї вікової традиції, що, на його думку, істотно відрізнялася від звичаїв початку ХХ ст.: “Довговікове занедбання і нераціональне плекання церковного нашого співу в

Галичині відбилося некорисно і полишило важкі сліди на галицькій церковній “самолівці”, як і на церковних народних піснях взагалі. Переважна частина самолівкових літургійних пісень, співаних у нас скрізь в Галичині, або заkostenіла в консервативній, сухій монотонності мелодії і гармонії, або, знов, виявляє декуди нахил до світських манер, непридатних до церковного культу” [9, с. 248].

Домінування протягом тривалого часу таких форм самолівкового і т.зв. обичного співу істотно позначилося на виконавській і стильовій базі духовного виконавства. Основу репертуару складали переважно нескладні богослужбові та паралітургійні пісні, що були доступними для співу непрофесійних співаків (і зорієнтовані на загальнонародний спів у церкві). Це наближувало церковний спів до народних традицій. І навіть згодом, за наявності професійних виконавців, репертуар більшості церковних хорів також був зорієнтований на можливість одночасного виконання з прихожанами. Ця простота водночас покликана була забезпечувати відповідність питомих церковних правил, зокрема канонам про сутність богослужбового співу. Цьому, безумовно, сприяло те, що більшість композиторів – творців церковних творів – або мали духовний сан, або належали до активних діячів церковних громад. Вочевидь, що мистецькі, суто професійно-стильові властивості за таких умов тільки частково бралися до уваги.

Отже, у зв'язку з вищевикладеним, постає наступний ракурс, важливий для розуміння виконавських традицій Галичини навіть після реформ Перемишльської школи. Йдеться про осмислення такого явища, як *загальнонародний спів* у галицьких церквах. Загальнонародний спів, як і самолівка, належали до закорінених у місцевій культурі традицій й культивується до нашого часу. Бачення того, що він відтворює певні специфічні властивості регіонального співу, можна обґрунтувати твердженням М. Антоновича: “Коли говорити про виконавські питоменності хорового церковного співу на Україні, то тут годі встановити якісь загальні чи загальнозобов'язуючі правила чи закони. Можна вказати тільки на деякі способи виконання, що їх зустрічаємо в різних українських церковних хорах” [1, с. 468].

Розуміння сутності “загальнонародного співу” спричинило те, що на початку



1920-х р. сам С. Людкевич упорядкував і видав збірник літургійних піснеспівів, що містив твори, добре знайомі галицьким прихожанам і широкій мистецькій аудиторії. До нього увійшли, крім аранжувань самолівкових мелодій, також популярні у той час (і поширені в сучасному репертуарі) твори Д. Бортнянського (“Слава” кийвського наспіву, “Да ісполнятсѧ”, “Ангел вопіяше” грецького наспіву, “Алилуѧ” В. Серсавіѧ, “Свят” і “Отче наш” М. Вербицького; а також – “трикратне “Господи помилуй”, які у своїй структурі являлись доволі близькі народним напівам, врешті, “Слицы” й “Всяческая” псевдо-Нанке, які прийнялися вже навіть дяківськими хорами та виперли давні самолівкові, так що вже й трудно мені було записати у вдоволяючій, певній виді” [8, с. 249].

Важливість цього факту насамперед у тому, що С. Людкевич насправді був на час оприлюднення “Літургії” провідним західноукраїнським композитором, у творчості якого повноцінно відтворилися і розроблювалися етнохарактерні національні моделі – як у мові, так і в жанровій сфері. Збірник виявив розуміння С. Людкевичем значущості творчості того періоду, більше того – початкового періоду формування специфічного “образу” національного богослужбово-музичного пласту у церковній музиці епохи романтизму (по суті – виключно композиторів перемишльського осередку) і повагу до традицій, що склалися у греко-католицькій церкві.

Таким чином, можна зробити припущення про тогочасний характер “загальнонародного співу”. Очевидно, це було наслідування дяківського співу, а тому панувало переважно одноголосся (зрідка – дво та триголосся) з невикористаними фразуваннями, природним для кожного учасника такого співу диханнями, виняткова інтонаційна простота тощо.

Отже, для опанування парадигмою українського стилю “золотої доби”, репрезентованою творчістю А. Веделя, М. Березовського і Д. Бортнянського, галицьке хорове виконавство повинно було досягнути інших, нівельованих упродовж тривалого часу в регіоні, тембрально-інтонаційних особливостей. Дещо пізніше у цій царині посилюються впливи т. зв. старогалицької пісенності та романсової традиції, а також простих форм багатоголосся, на основі чого у

регіональній манері співу (не беручи до уваги виконання композиторських опусів) “...розвинулася гомофонно-гармонічна традиція розспівування народних пісень, характерною особливістю якої є фактурна збалансованість голосів. Голосоведення тут завжди підпорядковане гармонічній вертикалі, а середній голос малорозвинений у триголосому розспіві. Церковний спів закріпив цю традицію й вона згодом сприймалася як автентично народна й поширилася на весь західний ареал. Для гомофонно-гармонічної традиції співу імпровізаційність не характерна, а голосоведення не виявляє варіантних видозмін” [4, с.72].

Особливості регіональної манери співу, про які говорить О. Бенч-Шокало, дають важливе підґрунтя для розуміння того, яке насправді завдання вирішив хор Перемишльської єпархії. Навіть не сам факт привнесення хорового виконавства у широкий культурний досвід та виконавську практику, а як вражаючий мистецький “прорив”, оскільки, хорове виконавство було здавна відоме в регіоні, хоча й асоціювалося переважно з іноземними культурними надбаннями. Адже в Галичині задовго до Перемишля культивувалися традиції партесного багатоголосся (у репертуарі хору Львівського братства було 4 “Служби Божі” та Канон М. Дилецького, натомість – жодного концерту” [12, Ч.2. – с. 27].

У 1828р. І. Снігурський здійснив першу спробу організації хору при Перемишльському катедральному соборі. Його безпосередній музичний досвід склався в час праці священника у церкві св. Варвари, до хору якої в 1809 р. перейшли співаки після закриття капели при російському посольстві, водночас і той богослужбово-музичний ідеал хорового звучання, що його І.Снігурський впроваджував в Галичині упродовж всього життя і який врешті перетворився на “культ Боршнянського”. Він запросив до співпраці фахових очільників задуманого хору – А. Нанке (диригент і регент), В. Серсавія (співак-бас, помічник регента), О. Левицького (капелан) та професора Львівського університету Я. Нападієвича, М.Вербицького. На основі існуючих тут виконавських сил вони розпочали доволі радикальну мистецьку реформу. Метою єпископа була не тільки організація одного хору для піднесення престижу єпархії, а й планомірна робота по піднесенню мистецької частини відправ у Галичині загалом. Тому значна увага

надавалася й молоді з різних єпархій.

Сам “хор ровнявся доброй опері, – и оказалось, же существует в Європі крім трьох характером розличаючихся категорій музики, т. є. німецької, італіанської и французької, також и четверта характеристична категорія: руска” [13, с. 139]). Для тогочасної культури Галичини ці досягнення відіграли визначальну роль для формування стереотипу звучання національного рівня, що мало виняткове значення не тільки для хорового виконавства, а й для всієї музичної культури. Зокрема йшлося про культивування акапельного хорового співу: відразу після введення нотного співу з собору був вилучений орган, а церква передана українцям (з того часу в українських церквах Перемишля органи відсутні).

Про склад хору, помимо кількісних показників (хоча саме кількість учасників значною мірою зумовлювала досягнення бажаного результату), можна скласти уяву на основі даних Б. Кудрика. Так, його принагідне зауваження, що “старовинним звичаєм виступали в хорі також хлоп’ячі сили” [10, с.84], є достатнім для висновку щодо традиційного для українських церковних хорів чотириголосся (партії дискантів, альтів, тенорів і баритонів-басів). І хоча немає можливості з’ясувати пропорційний склад хору, про його якість можна судити з діяльності його вихованців, що відіграли чільну роль у поширенні хорового мистецтва в Галичині, Буковині та Закарпатті. Таким чином, упродовж 1830–1834 рр. Перемишльська школа досягла в своїй історії найвищого рівня. Систематичні виступи добре вишколеного хорового колективу якнайкраще сприяли реалізації ідеї повсюдного поширення нових мистецьких пріоритетів, а водночас – і надихали на більш піднесене служіння, приваблювали на служби Перемишльської катебри шанувальників мистецтва, робили його рідкісним осередком співочої новації, а в контексті українського хорового виконавства – потужної співочої традиції. Свідчення про це іноді з’являлися вже істотно пізніше після смерті натхненника цієї справи та занепаду самої співацької хорової школи у Перемишлі.

Наступний аспект пов’язаний із репертуаром колективу. Перемишльський хор у цій сфері мав чітко виявлені пріоритети: барокові й класичні композиції XVIII

ст., передусім Д. Бортнянського і, природно, з оцінкою цього явища у хоровому мистецтві краю упродовж тривалого періоду. Вирішальним тут була художня інтерпретація його творів, що сприймалась громадськістю як виняткове мистецьке відкриття.

Саме ці образно-драматургічні особливості творів Д. Бортнянського справді були незвичними навіть для мистецько освіченої аудиторії краю. Пояснення можна шукати у стагнації хорового виконавства упродовж минулого століття, зокрема внаслідок панування іншонаціональних музичних пріоритетів серед освічених кіл. Тому хорові концерти містили надзвичайно цінну, національно значущу інформацію для мистецького поступу, апелювали до створення нових виконавських сил та радикального перегляду побутуючих традицій.

Домінування творів Бортнянського у практиці Перемишльського єпархіального хору свідомо підтримувалося І. Снігурським, водночас визначивши загальномузичний еталон для церковних хорів краю на тривалий період. Високе реноме творів композитора і на початку ХХ ст. спонукало їх залучення до репертуару не тільки професійних, а й аматорських колективів: їх виконання стало своєрідним іспитом на артистичну “зрілість”, створивши прецедент такого тривалого домінування єдиного стилістичного “осердя” галицького духовного виконавства. Ці висновки ґрунтуються і на аналізі творів М. Вербицького та І. Лаврівського, написаних в розрахунок на виконання певними силами — хорами Львівської духовної семінарії та Ставропігійської бурси.

Перемишльський хоровий осередок (разом з його очільниками і вихованцями) уже через 20-30-років осмислювався як “школа” завдяки тому, що в Галичині була сприйнята ідея розвитку хорової культури як національного феномена в контексті доволі жорстких суспільних обставин і реалізація цієї ідеї не обмежилась одиничним явищем. Адже саме “школа”, яка реалізовувалась на ґрунті співочої церковної та фольклорної традицій, співдіючих у середовищі їх природних носіїв (тобто священичому і селянському), у народницьку добу була підхоплена і поширена студентсько-інтелігентськими верствами галицького громадянства. Це, врешті, привело до створення власної потужної виконавської бази та виконавців-

професіоналів.

Межа, що розділила “доперемишльський” і “постперемишльський” періоди, надала традиції нову якість: цей феномен забезпечив потужний якісний стрибок у розвитку співочої традиції у професійному середовищі, а поза цим надало йому природної для українського мистецтва громадянської сутності. І хоча нові ініціативи керівників хору Перемишльської катедри начебто реалізовувалися “наперекір” усталеним звичаям проведення церковних відправ, вони спиралися на глибоко закорінені в національній культурі (зокрема і галицькій) ментальні мистецькі особливості.

Неважко назвати культурні чинники на мистецькому полі, які привели до появи цього феномена, потужні барокові імпульси України та Польщі, впливи австрійсько-німецького класицизму та чеського проторомантизму. Рішуче пориваючи з епохою “немистецького співу” (тобто, по суті – занепаду власного професійного хорового мистецтва), Перемишльська школа створила власну апологію – ним стало мистецтво українського хорового співу, у якому ідеали т.зв. “золотої доби” набули громадянського, національного звучання. При цьому показово, що оцінюваний сучасниками-співгромадянами, представниками однієї конфесії хоровий спів як “чужий”, “німецько-хоральний” тощо, представниками католицьких конфесій сприймався як не-німецький, не-польський, а як самобутнє українське (руське) явище. Отже, “перемишльська школа” реально виражала сутність національних традицій.

Різкий стрибок у період якісного функціонування Перемишльської школи, – як і наступний час “стагнації” чи “занепаду” – по суті, виражає також дію принципу “змінних середовищ” або компенсації розвитку певного явища у територіально (чи географічно) іншому мистецько-національному центрі. Невипадковить локального регіонального “прориву” явища загальнонаціонального рівня логічно мотивується і вражаючим масштабом хорового руху в наступні десятиліття не тільки в Галичині, а й у інших регіонах України. Тут ми зіштовхуємося з цілком очевидним проявом механізму самозбереження культури, що характеризується спрямованістю і цілепокладеністю 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 їх культурного життя, є в своїй суті глибоко характерним для української культури та мистецтва.

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

1. Антонович М Де що про українську церковну монодію та про назви “знаменний” та “київський” розспіви. / Мирослав Антонович: *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики. - Львів. :Інститут українознавства ім.. І.Крип'якевича НАН України,1997.-с.261.
2. Антонович М. Питоменності українського церковного співу // Збірник праць

- Ювілейного конгресу.-Мюнхен,1988-1989. / Мирослав Антонович: Musica sacra. Збірник статей з історії української церковної музики. - Львів.:Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України,1997.-с.261.
3. Бажанський П. История русскогочерковного пения ./ Бажанський П.- Л.,1891.-с.597.
  4. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичасвої традиції./ Бенч-Шокало О.- К.: 2002.-с.440.
  5. Домет. З нагоди новин на поли нашой церковной музики. Критичний ескіз музичний // Діло.-1899.- Ч. 65.- 22Марця/3 Цвітня.- с.1-2.
  6. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль, 2000.- с.339.
  7. Кияновська Л. Церковний спів спів галицької композиторської школи // Kalofonsa: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. До 70-ліття Олександри Цалай –Якименко.- Львів.: Видавництво Львів.богосл.акад., 2002.-Ч.1.-с.395.
  8. Людкевич С. Справа нашого церковного співу /Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.-Л.,2000.-Т.2.-с.816.
  9. Людкевич С. Передмова до “Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних наспівів” / Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.-Л.,2000.-Т.2.- с.816.
  10. Кудрик Б Огляд історії української церковної музики / Кудрик Б. Праці Богословської академії.- Л.,1995.- с.128.
  11. Матеріали до культурної історії Галицької Руси XVIII і XIX віку // Збірник історико-філософської секції НТШ.-Л.,1902.-Т.5.-с.161-163.
  12. Стешко Ф. “З історії української музики XVII стол. (Церковна музика в Галичині)”// Українська музика.- 1938.- Ч.2.-с.23.
  13. О пінію музикальном // Вербицький М. з Млинів.- Галичанин.- 1863.-Кн.1.-Вип.2.- с.136-141.

**Zh Zvarychuk.**

### **The role and the importance of Peremyshl choir society in the development of the spiritual culture in Halychyna in the XIXth century.**

The author of the article gives the general characteristics of the state of mess choir art and determines the role and significance of Peremyshl society in the establishing and the development of spiritual culture in Halychyna in the XIXth century.

Key words: choir, Peremyshl choir society, samolivka (folk singing), singing.

