

хореографічному видовищі: синтез психологічного, експериментального театру та самостійної видовищно-зорової партитури дійства (костюми, освітлення сцени). Дослідження взаємопроникнення музичного і драматичного театру (драматизація оперного й балетного видовищ; нова роль музики і пластики у драматичній виставі) як “музична партитура вистави” зосереджує увагу на важливості ролі драматургії у хореографічному мистецтві.

1. Андріанова Н. Шляхи розвитку українського театру. – К., 1960.
2. Дынный Т. Крепостной театр. – М., 1994.
3. Загайкевич М.П. До питання визначення основ курсу “Українська танцювальна культура” //Вісник Міжнародного Слов’янського університету. Харків. – Т.8. – №1. – С.21–25.

An author examines the stages of forming of choreographic theatrics of Ukraine in the context of development of the Ukrainian music-theatrical culture. In work determination of concept is offered “theatrically-spectacle forms of choreographic art”.

Key words: *choreographic theatrics, music-theatrical culture, theatrically-spectacle forms of choreographic art.*

УДК 78.03 (477): 783.8

ББК 85.314.1

Жанна Зваричук

РОЗВИТОК ДУХОВНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ У ДЗЕРКАЛІ ПЕРІОДИКИ.

У статті автор на основі критичних відгуків у періодичних виданнях кінця ХІХ століття робить висновки про специфіку національного виконавського стилю у сфері духовної музики Галичини, духовного хорового виконавства, про розвиток і плідне відтворення традицій національного хорового мистецтва.

Ключові слова: *преса, духовне хорове виконавство, хор, Служба Божя.*

Українська духовна хорова творчість своїм розвитком і розквітом значною мірою зобов’язана різним регіональним школам, завдяки яким були збережені і примножені давні національні традиції. Одним із таких центрів була Галичина, де відбувалося цілеспрямоване плекання національної хорової культури, де виховувалось покоління українських хорових диригентів і композиторів і, за сприятливих суспільно-політичних умов, із другої половини ХІХ століття інтенсивно розгорнулися питомі чинники українського богослужбового мистецтва.

Актуальність теми зумовлена потребою вивчення регіональних виконавських традицій у галузі духовного хорового виконавства як сфери, де століттями концентрувались високомистецькі цінності та конкретизації загальної картини розвитку української хорової культури.

Основним джерелом і фактором осмислення специфіки національного виконавського стилю у сфері духовної музики Галичини є різномірні публікації у тогочасній пресі. **Мета і завдання** дослідження полягають у з’ясуванні сутності виконавських традицій, особливостей “звучання” і стильової репрезентативності духовної музики, необхідних складових виконання цих творів, зокрема – адекватності

до стилю і церковного середовища, взаємозв'язків із католицькою і православною традицією тощо у процесі аналізу критичних відгуків, рецензій і принагідних оголошень.

Систематизовані критичні матеріали від середини XIX ст., як і наукові розробки нашого часу, що відображають сучасні погляди на тогочасні процеси, формують важливий історико-стилістичний напрямок українського музикознавства. Важливо наголосити, що відомості про духовне виконавство доводиться черпати у принагідних газетних та журнальних публікаціях, зокрема “Діло”, “Слово”, “Руслан”, “Зоря”, “Зоря Галицька” календарі “Просвіти”, “Галичанин” тощо, що у XIX ст. належать не фаховим дослідникам, а тим, хто насамперед висловлював своє емоційне сприймання і враження. Проте вони містять важливі висновки стосовно нерівнозначності площин виконавства та репертуарного добору, потреби наполегливого виховання музичних смаків різних верств громадськості, про значення виконавців у сприйнятті високого культуротворчого тону богослужбового мистецтва й, зокрема, духовного хорового виконавства. Проблема оригінальності творчості виявляє визрівання суджень про розвиток і плідне відтворення традицій національного хорового мистецтва як провідного естетичного чинника музичного процесу.

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

Найяскравішим проявом цієї полеміки стала стаття І.Франка “Думки профана на музикальні теми” загальновідома теза з якої, на жаль, здебільшого сприймається як однозначна позиція визначного українського культурно-громадського й мистецького діяча. Незважаючи на численні публікації, здійснені згодом С.Людкевичем з метою, так би мовити, “реабілітації” української природи джерел творчості Д.Бортнянського, гострий полемічний виступ письменника до цього часу викликає або нерозуміння, або, принаймні, замовчування. Утім, думка І.Франка була мотивована культурно-громадськими чинниками у сфері духовного хорового виконавства, зрозуміти які можна, вдавшись до аналізу джерел, що дають уяву про розвиток цієї галузі музичного мистецтва після “перемиського періоду”.

Ще до часу розквіту Перемишльського хорового осередку, у 1830-ті роки – церковний нотний спів було запроваджено у Львові. Головним музичним осередком, природно, стала духовна семінарія, до якої вступали вихованці Перемишльської школи. Першими організаторами й керівниками хорів у Львові були Г.Шашкевич, Я.Неронович, І.Х.Сінкевич (пізніше ці функції виконували М.Вербицький, І.Лаврівський та ін.). Отож через 5 років після Перемишльського (1831 р.) Й.Левицьким був заснований хор при Ставропигійській гімназії (диригентом працював той же Я.Неронович, вчителями співу – Мюллер, І.Х.Сінкевич). Про нього пише М.Бурбан: “У хорі були співаки з доброю

музичною підготовкою, відмінними вокальними даними, які формувались у хорі вихованців духовної семінарії, хорах співоцьких товариств, хорі “Руської бесіди” [1, с.25]. Хор Ставропигії – з часом один із кращих церковних хорів у Львові – готував співаків, давав прекрасні кадри для інших хорів Галичини, які активно діяли до 40-х років. Досить докладно про новостворюваний репертуар писав у “Огляді історії української церковної музики” Б.Кудрик, поміж відомостей якого є дані про існування мішаного хору [2, с.85]. Насправді ж, за його даними, мова йде про чоловічий хор із використанням сопранових та альтових партій: їх виконували, очевидно, хлопчики і юнаки до періоду мутації (Кудрик говорить про фальцетний спів). Натомість М.Загайкевич у монографії “Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості” говорить про роки навчання композитора в семінарії таке: “Священники мусили мати гарний голос, вільно володіти вокалом і тому навчанню співу приділяли велику увагу в семінарських заняттях. Питомці складали добрий хор, що брав участь в богослужіннях та різних святах” [3, с.11]. З інших фактів, наведених у цій праці, для дослідження має особливе значення зіставлення чинників, що визначали формування парадигми хорового виконавського мистецтва у богослужбовій сфері. З одного боку, за свідченням одного із семінаристів 1830-х років: “43 із них (всіх семінаристів було біля сотні) вважали себе за співаків і руських, а руськість свою виявляли тим, що співали по київському напіву...” [3, с.12]. З іншого, – “Керівництво орієнтуючись на самолівкові традиції, як “нібито “руської” форми співу, на відміну від нотної, чужої, “німецької” [2, с.63].

Необхідно зауважити, що тогочасні відправи Служб Божих у Львові справді відбувалися за католицькими зразками; короткі літургії супроводжувалися тихим читанням. Повсюдно використовувалася єрусалимка й найпростіші форми загальнонародного співу. Тому таке нововведення, як виконання творів Бортнянського під час богослужінь, зустріли протидію духовенства. Очевидно, аргументом такої протидії був і занепад хорового церковного співу у Перемишлі, причиною чого був відтік музично освічених кадрів до духовних освітніх закладів Львова. Хоча й хорові твори постійно виконувалися у місті, навіть згодом, упродовж 1854–1887 рр. – за часів регентства хором Перемишльської катедри Л.Седляка – семінарія відстоювала суворий, аскетичний стиль церковного співу. Очевидно, Л.Седляк (принаймні, так свідчать праці Б.Кудрика та інших дослідників церковної музики в Галичині) не володів тими творчими інтенціями й спеціальними знаннями, як його попередники. За нього хор занепадав, значно погіршилося викладання співу в музичній школі.

Тільки 1835 р., коли хор Львівської духовної семінарії (швидше це був ансамбль у складі 8 чоловік) виконав архієрейську літургію за упокій Франца І нотний хоровий спів набуває провідного положення у церковних відправах, поступово витісняючи давні дяківські співи з недільних та святкових відправ і поширюючись у інших церквах міста.

У 1840-х рр. із хорами Львівської семінарії та Ставропигії співпрацюють М.Вербицький та І.Лаврівський. М.Вербицький працював як регент Ставропигії у 1840–1842, 1843–1845, можливо, також у 1849–1850 рр. Безумовно, що надзвичайно важливим питанням є з’ясування особливостей звучання тогочасних хорів названих навчальних закладів: і з точки зору втілення композитором його бачення традицій хорового співу доби Бортнянського, і в аспекті майбутніх виконавських процесів. Б.Кудрик про виконавську базу, на яку зорієнтована церковна музика М.Вербицького, писав: “... в заранню своєї творчості Вербицький писав для мішаного хору перемишльської катедри або для львівських питомців, які з жіночих голосів мали фальцетові сопрани й альти. Пізніше, в шестидесятих роках, писав він для мужеських хорів, бо тоді найкращою

виконавчою силою... стає хор львівських питомців, чисто мужеський, без фальцетів” [2, с.89]. І далі – “Церковна музика Вербицького... це якби звучача емблема нашої галицької духовенщини. Є у ній також сильний локальний колорит – річ, якої ніяк не охопити в утерті формулки шкільної музикології, а треба тільки відчуті!” [2, с.94].

Зрозуміло, що Б.Кудрик говорить про “емблему” музично-літургічної творчості другої половини XIX ст. Але видається, що саме вона формує той “ключ” до коду галицького духовного хорового виконавства, який було втрачено вже на початку XX ст. І тут необхідно опертися на висновки о. М.Бендрика, що виявляють специфіку регіональної традиції: “Зовнішні ефекти, якість голосу, технічна вправність не мають у даному випадку такого суттєвого значення, як внутрішній стан – відкритість до духовного єднання з усім Всесвітом, у якому перебувають виконавці чи слухачі” [5, с.7].

На відміну від “київської” манери виконання, галицький спів у своїй “інтравертисності” тяжів до дещо сповільненого руху, що відбилося у богослужбовій музиці М.Вербицького. Це виявляється і в особливостях музичної мови цього пласту його творчості: “З давньої обрядової традиції, зі стильових особливостей ірмологічних напівів, партесного багатоголосся, кантів і псалмів впливає сповільнений рух його творів, перевага вузькооб’ємних інтервалів мелодичної лінії, закінчення на тонічній терції, плагальні каданси, а передусім – зосереджено-молитовна палітра співу” [3,с.75]. “Церковні композиції Вербицького у порівнянні з творчим доробком Бортнянського, позначені далеко меншим розмахом... Основний жанр, в якому найяскравіше розкрився величезний талант великого класика – хоровий концерт – не приваблював галицького митця. Та й він був недоступним через брак такого великопрофесійного хору, якою була Придворна капела в Петербурзі” [3, с.77].

Отже, “камерність”, “ліричність”, “суб’єктивність” загального настрою з одного боку, та відтворення регіональної традиції співу – з іншого, і є рисами того “еталону” звучання, який реалізував М.Вербицький у своїх творчій та регентській діяльності, що став загальноприйнятим і відіграв чільну роль у галицькому духовному виконавстві другої половини XIX ст. А пам’ятаючи про активність виконавських еталонів звучання композицій Д.Бортнянського в Галичині того часу, можна говорити не тільки про взаємодію між ними, а й співдію, спрямовану на створення своєрідного середовища, в якому можливі різноманітні за стилістикою, але цілісні за походженням вектори розвитку духовної виконавської традиції.

Докладні дані про хорове життя 1850-х р.р. майже відсутні. Окремі факти містять дописи Йосифа Левицького з Болшева (1852, “Зоря Галицька”, Ч. 33-34) та І.Лаврівського (1854, “Вісник” (Відень), Ч. 1-4) та “Історія введення музикального пінія в Перемишлі” І.Левицького (Календар “Перемишлянин” на 1853 р., С. 81 - 90) та деякі інші. Так, у “Зорі Галицькій” (1851. – Ч. 57. – 11/23 липня) опубліковано анонімний допис, у якому йдеться про участь хору під орудою Петра Любовича у Благодарственому молебні. Його термінологія і зміст характерні для тогочасної преси: “Під зарядом многонадійнішого нашого Петра Любовича, захопивши всіх присутніх красою нашого обряду, в якому живим голосом, походящим із оживленого вірою серця, Богу честь і слава воздається”.

Виступи хору Львівської духовної семінарії відбувалися достатньо регулярно і це сприяло збереженню мистецького рівня. Детальніші характеристики його звучання (у церкві св. Георгія (Юра) містить допис Н.К. у цій же газеті: “...пініє пречудесное неутомимих питомців наших, коли іде о слову народності або обряду, маючої вже преданіє за собою, сего разу самого себе перевисшило. Добрані хори, звучавшії пречудесною гармонією от надземського пінія серафимів, аж до всестрясающего

подвалинами грома, прехороші; з найбільшою прецизією виконані соло, задивляючі слухателя своєю чистотою і вправою, добивалися до розчувствованих грудей кожного, і доволно в них владаючи, відносили мислі і чувства до країн надзвіздних – до вічного джерела чувства і любови” [8, с.272]. Крім цього, вдається зрозуміти, що виступи хору у той час були регулярними, бодай під час великих свят (на Пасху, на Божих гробах) у різних церквах міста (св. Юра, Ставропигіальній).

За необхідності згадки про другого представника Перемишльської школи – І.Лаврівського – як музиканта, який дотримувався тих же засад творчості, що й М.Вербицький, зіштовхуємося з набагато поміркованішою, можна навіть сказати – консервативнішою позицією у розробці хорових (а тому й виконавських) опусів. І.Лаврівський був регентом Львівської семінарії у 1863–1866 рр. (до цього у 1848–1854 був диригентом хору Перемишльської катедри). У цей час семінарський хор налічував до 60 учасників; виконувалися такі складні композиції, як восьмиголосе “Тебе Бога хвалим” І.Лаврівського. Поодинокі визначення особливостей хорового звучання духовних творів – “композитор трактує хор виключно як масу” [2, с.100], – що зустрічається у Б.Кудрика (а отже, відсутність будь-яких звукових ефектів у стилі Д.Бортнянського), як і незначна кількість виконуваних творів І.Лаврівського галицькими хорами, дає підстави для припущення про посилення концертних чинників у галицькому духовному виконавстві вже з 1860-х рр. Важливу оцінку хорового стилю композитора в інтерпритації хору Львівської духовної семінарії подає П.Бажанський на початку 1880-х рр. Наведена нижче цитата дає достатню уяву про сприйняття характеру звучання його творів галицькими музикантами: “Утвори Лаврівського суть чисто слов’янського церковного стилю. Мило слухаються і розжалюють серце. Покійний Лавровський розумів змісл своєї композиції і випосадив її хорошими красками. Вибухи болізни, сила хора, ніжне фальованье тоничними струями, нервова гармонія і окончательное ехо чаруючо отбивалися в серцях слухачів” [16, с.1].

Настунний етап поступу регіональних виконавських традицій у Львові пов’язаний з працею П.Бажанського. Він засвідчує, що у Ставропигійській бурсі протягом 1850-х і перших роках наступного десятиліття хоровий спів не викладався. Призначений на посаду вчителя музики, церковного уставу та ірмологійного співу в 1863 р., П.Бажанський “застав в бурсі 3 голосове єрусалимське пініє. Через 10 літ по Рудковському вже ніхто не вчив нотного музичного пінія. Наука розпочалася наново. При прийнятті до бурси вагу кладено на добрий голос” [4, с.27]. Це свідчення виявляє існування у Львові на початку 1860-х двох різних за стильовими характеристиками осередків церковного співу: хорового в семінарії та “традиційного” – у Ставропигії. П.Бажанський переписав існуючі в бібліотеці Ставропигії партитури, а також дістав чотириголосні твори Д.Бортнянського та П.Турчанинова. З цього часу починається нова хвиля піднесення духовного хорового виконавства: маючи добірні голоси, “бурсацький хор стояв високо, люблений митр. Литвиновичем, котрому сей хор 5-6 разів до року в церкві Юра, і в палаті співав. При великих даваних обідах співали часто бурсаки ставропигійські псалми Бортнянського... При посвяченню церкви Василян в Жовкві митрополитом співала бурса” [4, с.62]. Утім, практика співу за єрусалимкою не припинялася й надалі. Так, упродовж 1863–1871 рр. три- та чотириголосі співи “єрусалимки на самоліку” під час Служби Божої практикувалися щонеділі (а часом і в п’ятниці) в церкві св. Николая у Львові. П.Бажанський подає цікаве порівняння, в якому не тільки виявляються його особисті вподобання, а й зіставлення традицій співу у різних навчальних осередках Львова: “Порівнюючи співи музичні бурси і Єрусалимку препарандів, віддати треба першенство Єрусалимці

препарандів, тому бо музичний спів впливає на ухо, а Єрусалимка на серце і духа” [4, с.62].

Отож, уже із середини 1860-х рр. активізується зацікавлення хоровим життям; йому присвячуються різні публікації, з яких можна достатньо чітко скласти уяву про особливості тогочасних виконавських процесів. Особливо плідним видається 1865 р., – принаймні, саме у періодиці цього року зустрічається найбільше даних про церковний хоровий спів.

Так, у ч.19 газети “Слово” міститься допис про культивування хорового співу у Ставропигійській бурсі, зокрема, про успіхи її вихованців у набутті професійних співочих навиків: “Од часу оновлення музикального пінія в сій бурсі підноситься теє щораз більшого совершенства; питомці того заведенія співають чимраз краще і сміливіше, чимраз із більшим смаком і стараються вже всі музикальні засади соответственно співаємій пісні отдати і дійсно доказали вони свою вже велику вправність і вправу при “страстных псалмах”, которі во втору неділю посту производили. Истинно прекрасне то пініє, переміняючи с умні чувства в веселіші, роблячи перехід від звуків скорих до повільних, від сильних до слабких. Особливо захопило нас пініє страстное ... іменно хоровий възглас “Нас ради”. Особливу шану складає дописувач тогочасному керівнику хору – П.Бажанському. [6, с.4].

У липні того ж року у “Слові” знаходимо досить детальний на той час відгук про виконання хором Львівської бурси трьох концертів Д.Бортнянського (на жаль, без вказівки назв). Очевидно, що його автором є очевидець досягнень Перемишльського хору: “Прекрасні, чудові, чудні то псалми! Ми чули їх уривково в мужеському хорі, але не було такої сильної дії. Ті бо приємні дитячі голосочки, та легкість, солодкість і колоратура в випровадженню загально всіх церковних пісень цього хору істинно полонить серця. Щось подібного чути можна було колись-то в однім тільки Перемишлі. Кожний, хто спів нинішній Львівської бурси чув, дуже мило собі пригадує”. Заслугують уваги окремі акценти на динаміці розвитку цього колективу, зокрема – у репертуарному плані: не тільки “...вмів богослуження украсити, а серця побожних слухачів полонити. До заслуг цього хору причислити належить, що він так велику старанність в добрі красних і все мистецьких пісень прикладає” [7, с.4].

Вельми характерний з огляду поширення авторитетності українського церковного співу в Галичині матеріал, в якому йдеться про впровадження хорового співу у “Товаристві к виобразованію музики в Галичині” (яку в дописі названо Львівською консерваторією) вперше за її історію, хоча це було передбачено її статутом 1857 р. Цими заходами Товариство “надіється участія і допомоги в ділі піднесення хорального співу по гречеському обряду” [9, с.4]. 14 жовтня 1865 у церкві св. Юра відбулося перше виконання Літургії М.Вербицького у перекладенні з мішаного хору на чоловічий склад [9, с.4]. В оголошенні про це вказується, що репетиції проводив (а отже, і диригував виконанням) І.Лаврівський. Можна зробити логічний висновок про високу якість виконання цієї богослужбової музики, оскільки, як вихованець одного з М.Вербицьким середовища, І.Лаврівський цілком володів парадигмою музики, індивідуального стилю композитора.

У 1870 р. М.Вербицький слухав виконання Літургії П.Бажанського в Успенській церкві. Його враження відтворені у статті “О творениях музыкальных, церковных и мирских на нашей Руси” [9, с.1]. Безумовно, вони насамперед цікаві як відгук композитора старшого покоління на творчу спробу мистця, значно молодшого віком і, водночас, є свідченням мистецької мобільності хорових виконавців, які належно

виконали стилістично нетиповий для їхнього творчого досвіду твір, що після публікації “... моєї Літургії не власного утвору, но зібраних давніх років мелодій, Поділя, Покутя, Львова, Бучача, Зарваниці – діставем похвальні письма з різних сторін. Межи ними цікавий один, вихвалює мене яко знатока, і просить щоби привернув чудесне, красне, гармонійне пініє старе на 7 голосів” [4, с.31].

На цьому аспекті Вербицький наголошує, говорячи про імпульс, що привів його, на той час уже хворого, до Успенської церкви: “Яко музик, удал єш ся на хор, в надії, що там услишу давній пінія, которій мені ще за молодих літ моїх суть знані”. Та, прослуховуючи під час богослужіння невідомі йому музичні фрагменти, композитор і регент захоплюється почутим. У своїй статті-відгуку він засвідчує перевагу цього нового твору перед іншими відомими йому композиціями, насамперед, з точки зору богослужбової відповідності, ставлячи в основу доступність тексту для слухачів і вказуючи на брак належного акцентування слів при компонуванні у неназваних творах (“на гласоударенія в текстах. і на прозодію музикальну ні малійшої уваги не брано”). Тут містяться й інші думки, які допомагають відтворити бачення М.Вербицьким стильових особливостей суто виконавського плану. Дізнаємося про практику виконання під час богослужіння творів різних композиторів: “пініє до цілої Літургії було твором одного автора, а не збірка від різних композиторів, як то давніше бувало”. Зі стильових характеристик самого твору можна скласти певну уяву про прийоми, які використовував П.Бажанський під час диригування своїм твором, та хорові ефекти, що особливо поцінував М.Вербицький. Це, зокрема, кантиленність, що пов’язана з точною передачею тексту, а також – акцентування смислових наголосів. “Не єсть то музика легка, італіянська, но по большой части гармонія в ній єсть тяжка, слова тексту із серця викликающая, каждый кусень і каждое місце тексту вичислено на особий ефект чувства слушателя, каждая пісьнь виражає і маркує особенное чувство і характер, мысль при композиції взнесена” [4, с.31].

Водночас ця музика потребувала вслуховування, а отже, містила нові особливості не тільки для прихожан, а й самих виконавців. Як не дивно, але ці нові особливості, ймовірно, були пов’язані з його ідеями апробації художніх можливостей самопівки, реалізованим П.Бажанським у його церковній творчості. Цей погляд є достатньо усталеним і у сучасному музикознавстві. Так, Л.Кияновська пише, що П.Бажанський “...мало зважав на провідні мистецькі напрямки свого часу. Так, у церковній музиці за зразок він мав “самопівку”.., обмежену виразовими можливостями і художньо доволі просту, рамки котрої вже його вчитель Вербицький успішно подолав, потрактувавши її у значно ширшому художньому контексті”.

Подальші відомості про хор Львівської семінарії стосуються 1887 р., коли вчителем співу було призначено А.Вахнянина, а диригентами працювали особи, вибрані з-поміж семінаристів. Виконавські досягнення цього колективу не викликають сумніву, що виявляється з порівняння думки П.Бажанського: “Музичні хори Семінарицькі все стоять гарно. Зате Єрусалимки ніхто там незнає” [4, с.69] та анонімного дописувача “Слова” у 1885 р.: “Пение питомцев духовного семенища во Львове єсть настоящее, як нас даже лучшие знатоки уверяли, во всяком отношении отличное. Говорили бывалые, слышавшие уже не одно церковное пение, что так отличного мужского хора, яким єсть настоящий хор нашей семинарии, им не случалось ещё слышати... пение наших воспитанников обох львовских бурс єсть настоящее значительно лучшее, чем на пр. минувшего года” [13, с.3]. Так само промовистим – адже належить не українському, а польському дописувачу – є наступний відгук 1889 року: “Тії русини так заспівають своє хоть би коротеньке “Господи помилуй”, так якое наскрізь прошибнуть чоловіка

проймаючим своїм співом, що й не отямишся, як в твоїм оці засвітить ясна сльоза глибокої печалі” [14].

Таким чином, аналіз джерел галицької періодики свідчить, що вже у другій половині XIX століття розвиток духовного хорового виконавства був започаткований у церковних колах і впливав на відтворення традицій національного хорового мистецтва й музичного відродження Галичини.

1. Бурбан М. Українське хорове виконавство. – Дрогобич, 2005. – Ч. 1. Хори. – С.255.
2. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1995. – 128 с.
3. Загайкевич М. Михайло Вербицький : Сторінки творчості. – Львів, 1998. – 145 с.
4. Бажанський П. История руського церковного пенія. – Львов, 1891. – 85 с.
5. о. Бендик М. Літургія М. Вербицького і проблеми сприймання духовної музики // Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині. – Дрогобич, 1992. – С.7.
6. Слово. – 1865. – Ч. 19. – 6/18 березня.
7. Слово. – 1865. – 26.06/8. липня. – С.4.
8. Зоря Галицька. – 1851. – Ч. 33. – 18/30 квітня. – С.272.
9. Львівська співно-музикальна консерваторія // Слово. – 1865. – Ч.77. – 29.09/11.10.
10. Слово. – 1865. – Ч. 84. – 17/29 жовтня. – С.4.
11. Слово. – 1870. – Ч. 38. – 16/28 травня. – С.1.
12. Слово. – 1870. – 11/23.06. – С.4.
13. Слово. – 1885. – Ч. 41. – 17/29 червня. – С.3.
14. Діло. – 1889. – Ч.194.
15. Кияновська Л. Церковний спів Галицької композиторської школи // Калофонія. – Л., 2002. – Ч. 1. – С.146.
16. Бажанський П. Гдещо про музику взагалі, а про спів пригробний в особености // Діло. – 1881. – Ч.37. – 13/25 мая. – С.1.
17. Франко І. Думки профана на музикальні теми // Артистичний вісник. – 1905. – Зошит 5. – С.55–56.

On the basis of the criticism in the periodicals of the late 19th century the author of the article makes conclusions about the peculiarities of the national spiritual music performing in Halychyna, about spiritual choir performing, about the development and productive application of the national choir art traditions.

Key words: the press, spiritual choir performing, a choir, a mass.

УДК 78.071+785.161

ББК 85-6 (4 Укр)

Тарас Кметюк

ДМИТРО КОТКО ТА ГУЦУЛЬСЬКИЙ АНСАМБЛЬ ПІСНІ І ТАНЦЮ

У статті автор розглядає діяльність Гуцульського ансамблю пісні і танцю у період художнього керівництва ним Дмитром Котком (1945–1951 рр.). Д.В.Котко – відомий хоровий диригент, музично-громадський діяч. Мистецька діяльність вищезгаданого колективу під керівництвом Дмитра Васильовича внесла вагомий вклад у розвиток української музичної культури.

Ключові слова: виконавство, вокальний ансамбль, репертуар, композиція, хорова культура.

Однією з найхарактерніших тенденцій розвитку сучасного музикознавства та історії музичної культури є зростання актуальності вивчення етнорегіональної музичної