

УДК 78.03: 731.2

ББК 85.318.9

Жанна Зваричук

## РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ ПЕРЕМИШЛЬСЬКОГО ХОРОВОГО ОСЕРЕДКУ В РОЗВИТКУ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

*У статті автор дає загальну характеристику стану богослужбового хорового мистецтва й визначає роль і 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 у церкві, так і поза її межами.*

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

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

Хорове виконавство, репрезентоване впродовж багатьох століть передусім богослужбовим і паралітургічним співом, розгорталося довкола певних центрів, де зберігалися давні традиції й плекалися нові тенденції. Це, насамперед, Київ та Львів із широкою системою культових інституцій: церкв, монастирів, навчальних закладів, де отримували професійну освіту дяки, співаки, священики, які працювали в місцевих школах чи парафіях. Основою музичної освіти було вивчення української музично-богослужбової традиції, представлені в рукописних книгах, Ірмологіонах, ужитковій літературі тощо.

Уже в ХVI–ХVII ст., із часу діяльності львівського братства, галицькі хори досягали значних вершин у богослужбовому мистецтві, також була закладена традиція розмежування “мистецького” й, умовно, “традиційно-гласового” (яке пізніше зазнало стагнації й значно профанізувалося) супроводження церковних відправ.

Тут беруть свої витоки і майбутні принципи українського академічного виконавства європейського взірця. До питання про “європейську академічну манеру” й своєрідні ознаки її української інтерпретації долучається аспект домінування чотириголосся як типової фактури, що використовувалася в українській богослужбовій музиці. Першим звернув увагу на характерність саме такого викладу Ф.Штешко в праці “З історії української музики ХVII стол. (Церковна музика в Галичині)”. Він пише про відмінність української та європейської практики, посиляючись на Статут школи Ставропігійського Братства від 1586 р.: “Вказівка про склад хору Львівського Братства надзвичайно цінна. Вона свідчить про те, що вже наприкінці ХVI ст. серед українців у Галичині панував західно-європейський кількоголосий спів з поділом хору на 4 голоси: дискантів, альтів, тенорів та басів; що дбалася 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.Штешка окреслює чимало важливих питань для подальшого вивчення мистецтва богослужбового співу в Галичині, зокрема уявлення про обширний і багатий репертуарний спектр тогочасного церковно-музичного виконавства, хоча стосується тільки ХVII 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 “ірмологіїні” 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 ХVII ст. в Галичині були композиції, розраховані на 3 до 18 голосів, що вказує на високу технічну вправність галицьких хорів”. Водночас Ф.Штеш-

ко вказує на те, що велика кількість восьмиголосих композицій, двохорність домінувала у виконавській практиці й 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 це свідчать й численні дослідники в роботах, присвячених цьому періоду.

Природно, що в подоланні такого становища українського богослужбово-співочого мистецтва Галичини XIX ст. свою роль відіграли зміни суспільно-історичних обставин. Цей період характеризується складністю й динамічністю історичних процесів, що так чи інакше відбивалися на зовнішньо розміреному галицькому житті, позначалися на формуванні векторів подальшого поступу. У той час відбулося становлення багатьох важливих історико-громадських тенденцій, якот: 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. Уже 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 у 1816 р.

Так, поштовх до нового етапу розвитку національного музичного мистецтва в 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 й різнобічно висвітлено в 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 й культивувався упродовж століття і впливи якого простежуються в сьогodenній виконавській практиці Галичини.

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

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

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 (та її позитивною ознакою) він вважає легкість засвоєння самоїлкових мелодій церковною громадою й у зв'язку із цим – виконання першорядної умови “літургичної функції всенародного богослужбового співу” [1, с.465].

Дяківський інститут у той час (і сьогодні) жодним чином не мислився як “виконавський”. Як носії двох традицій – народної і богослужбової – дяки переносили в богослужіння здебільшого спрощене розуміння понять “розспів” (церковних текстів) та “спів” як таких, що допустимі в храмі. До того ж нотний текст, як текст авторський, у переважаючій частині приходів був недоступним із 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 й образна інтерпретація) для Галичини того ча-

су був просто недоступним. Розспів потрібних для конкретного богослужіння текстів відбувався майже цілковито за ініціативою дяка.

Ф.Шешко 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 розвитку й церковного співу... Церковний спів цієї доби існував ще в формі крилоного одноголосого (щонайбільш гуртового – унісонового), пізнішого “дяківського” співу. Яких-будь слідів свobodної творчості в практиці цього співу ми не маємо” [12, Ч.1, с.5]. Виходячи із цього, саме культуротворчі імпульси сприяли закоріненню дяківського співу не тільки в 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, очевидно, недостатнім; адже в них не було музичної освіти, не було й 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 в хоровій духовній творчості, а отже, і виконавстві був П.Бажанський. Саме в 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 самоїлоквих наспівів. При цьому описується виконавський склад та 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: “Важніша річ 7 гол.[осий] спів... його уклад був: прим, втур, дишкант, секунд, Альт, Тенор, Бас” [там само]. Також він наводить способи настроювання виконавців в ірмологічному 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 із провідних музично-громадських діячів Галичини XIX – початку XX ст. В.Садовський. Зокрема, прагнучи змінити поширене осудливе ставлення до цього пласта української музики, він говорить: “А що... наші самолівки не так гидкі, за яких у нас їх держить може хто, на доказ сего наведу, що під нинішню пору стараються в Росії нашу малоруську церковну пісню як штучну [твори Вербицького], так і давню самолівку, яко мелодійнішу і красшу від великоруської, 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 20–30-х років.

Самоїлковому розспіву присвячені праці С.Людкевича, для якого звичаї цього співу (принаймні кінця XIX – початку XX ст.) були в 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 звисока і згiрдливо 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 самолівкові 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 міститься і в “Передмові” до ”Збірника літургичних і церковних пісень на основі народних наспівів” С.Людкевича. Тут учений 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 убачав 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 літургичних пісень, співаних у нас скрізь в Галичині, або закостеніла в консервативній, суцільній 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. обычного співу істотно позначилося на виконавській і стильовій базі духовного виконавства. Основу репертуару складали переважно нескладні богослужбові та паралітургичні 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 зокрема покликана була забезпечувати відповідність питомих церковних правил 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 інший 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, належить 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 20-х рр. сам С.Людкевич упорядкував і видав збірник літургичних піснеспівів, що містив твори, добре знайомі галицьким прихожанам і широкій мистецькій аудиторії. До нього увійшли, крім аранжуваних самолівкових мелодій, також популярні в той час (і поширені в сучасному репертуарі) твори Д.Бортнянського (“Слава” київського наспіву, “Да ісполнятся”, “Ангел вопієше” грецького наспіву, “Алилуя” В.Серсавія, “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, певнім 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 й 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 пласта в церковній музиці епохи романтизму (по суті, виключно композиторів перемишльського осередку) і повагу до традицій, що склалися в 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 невипрацюваним фразуванням, природним для кожного учасника такого співу диханням, виняткова інтонаційна простота тощо.

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

1828 року І.Снігурський здійснив першу спробу організації хору при Перемишльському кафедральному соборі. Його безпосередній музичний досвід склався в час праці священника у церкві св. Варвари, до хору якої 1809 р. перейшли співаки після закриття капели при російському посольстві, водночас і той богослужбово-музичний ідеал хорового звучання, який І.Снігурський упроваджував у Галичині впродовж всього життя і який врешті перетворився на “культ Бортнянського”. 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.Нападівича, 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 щодо піднесення 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 кромі трех характером розличаючихся категорій музики, т. є. німецькой, италіанской и французской, 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 із собору був вилучений орган, а церква передана українцям (з того часу в українських церквах Перемишля органи відсутні).

Про склад хору, крім 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 у 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 піднесені служіння, приваблювали на служби Перемишльської катедрі 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 в 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 в хоровому мистецтві краю упродовж тривалого періоду. Вирішальним тут була художня інтерпретація його творів, що сприймалася 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 в стагнації хорового виконавства впродовж 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 загальномистецький еталон для церковних хорів краю на тривалий період. Високе реноме творів композитора і на початку XX 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 й на аналізі творів М.Вербицького та І.Лаврівського, написаних у розрахунок на виконання певними силами – хорами Львівської духовної семінарії та Ставропігійської бурси.

Перемишльський хоровий осередок (разом із його очільниками й вихованцями) уже через 20–30 років осмислювався як “школа” завдяки тому, що в Галичині була прийнята ідея розвитку хорової культури як національного феномену в контексті доволі жорстких суспільних обставин, і реалізація цієї ідеї не обмежилася одиничним явищем. Адже саме “школа”, яка реалізовувалася на ґрунті співочої церковної та фольклорної традицій, співдіючих у середовищі їх природних носіїв (тобто священичому і селянському), у народницьку добу була підхоплена й 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 нової якості: цей феномен забезпечив потужний якісний стрибок у розвитку співочої традиції в професійному середовищі, а поза цим набув 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 феномену, 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 – мистецтво українського хорового співу, в 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 самобутне українське (руське) явище. Отже, “перемишльська школа” реально виражала сутність національних традицій.

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

Отже, Перемишльська школа визначила парадигму розвитку галицького хорового мистецтва на наступний період, в основі змодельювавши співвідносні форми виконавства як у церкві, так і поза її межами. Створені нею мистецькі традиції набули значення культурних форм, що сприяли й сприяють її ідентифікації поміж інших регіональних шкіл. Водночас хоровий богослужбовий спів як найвиразніше її досягнення в період функціонування (а саме – упродовж кількох років на межі 1820–1830 рр.) спричинив осягнення нової якості вокального хорового мистецтва: воно виразно модулює в 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 30-х–40-ві рр. XIX ст.) було зумовлено як суб'єктивними (насамперед, хворобою із 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, проте нове покоління духовенства стало новим поколінням музично-громадських діячів зі сформованим громадянським мисленням та мистецькою заангажованістю, що й показує організація й успішне розгортання суспільного та хорового руху на теренах Західної України та Закарпаття. Окрім цього, це надбання виявляє принципову суголосність загально-історичним процесам, що в середині XIX ст. докорінно змінили контекст розвитку української культури.

1. Антонович М. Дещо 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, Мюнхен, 1988–1989 рр. / Мирослав Антонович // *Musica sacra* : збірник статей з історії української церковної музики. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. 261.
3. Бажанский П. История русского церковного пения / П. Бажанский. – Л. : [б. и.], 1891. – С. 597.
4. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції / Ольга Бенч-Шокало. – К. : Український світ, 2002. – С. 440.
5. Домет. З нагоди новин на поли нашой церковной музики. Критичний ескіз музичний // *Діло*. – 1899. – Ч. 65. – 22 Марця/3 Цвітня. – С. 1–2.
6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – С. 339.
7. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи / Л. Кияновська // *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 / С. Людкевич // *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. – Л. : [б. в.], 2000. – Т. 2. – С. 816.
9. Людкевич С. Передмова до “Збірника літургичних і церковних пісень на основі народних наспівів” / С. Людкевич // *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. – Л. : [б. в.], 2000. – Т. 2. – С. 816.
10. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик // *Праці Богословської академії*. – Л. : [б. в.], 1995. – С. 128.
11. Матеріали до культурної історії Галицької Русі XVIII і XIX віку // *Збірник історико-філософичної секції НТШ*. – Л. : [б. в.], 1902. – Т. 5. – С. 161–163.
12. Стешко Ф. З історії української музики XVII стол. (Церковна музика в Галичині) / Ф. Стешко. – Українська музика. – 1938. – Ч. 2. – С. 23.
13. Вербицький М. О пінію музикальном / М. Вербицький з Млинів // *Галичанин*. – 1863. – Кн. 1. – Вип. 2. – С. 136–141.

*В статтє автор характеризує состояние богослужбеного хорового искусства и определяет роль и значение Перемышльского центра в развитии духовной культуры Галичины XIX века. Перемышльская школа обозначила радикально новые тенденции развития Галицкой хоровой культуры в следующем периоде, соотносительные формы исполнительства в церкви и за ее пределами.*

**Ключевые слова:** хор, Перемышльський хоровий центр, самоливка, исполнительство.

*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.