

## ДО ПИТАННЯ ПРО ГАЛИЦЬКІ ЦЕРКОВНО-СПІВОЧІ ТРАДИЦІЇ

Жанна Зваричук

Хорове виконавство, репрезентоване впродовж століть насамперед богослужбовим і паралітургічним співом, розгорталося довкола певних центрів, де плекалися нові тенденції та зберігалися давні традиції – передусім це Київ і Львів. Ці міста володіли широкою системою культових інституцій (церкви, монастирі, навчальні заклади тощо). У них здобували професійну освіту (що ґрунтувалася на вивченні української богослужбової традиції, представленій в рукописних книгах, Ірмологіонах, обиходній літературі) дяки, півчі, священики, які працювали в різних місцевих школах чи парафіях.

З часом (в період діяльності Львівського братства), коли галицькі хори досягали значних успіхів у богослужбовому мистецтві, було закладено традицію розмежування “мистецького” та “традиційно-гласового” (яке пізніше зазнало стагнації й профанації) супроводження церковних відправ. Тут беруть витоки й майбутні принципи українського академічного виконавства європейського зразка. До питання про “європейську академічну манеру” та своєрідні ознаки її української інтерпретації долучається аспект домінування чотириголосся як типової фактури, використовуваної в українській богослужбовій музиці. Перший звернув увагу на характерність саме такого викладу Ф. Стешко в праці “З історії української музики XVII ст. Церковна музика в Галичині”. Він пише про відмінність української та європейської практики, посилаючись на Статут школи Ставропігійського братства від 1586 року: “Вказівка про склад хору Львівського братства надзвичайно цінна. Вона свідчить про те, що вже наприкінці XVI ст. серед українців у Галичині панував західно-європейський кількоголосний 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 [підкреслення моє. – Ж. З.]”<sup>1</sup>.

Зазначена стаття присвячена виключно аналізу “Реєстру” зі Ставропігійського архіву. Вона дає чітке уявлення про достатньо обширний і багатий репертуарний спектр тогочасного церковно-музичного виконавства. Ф. Стешко подає важливе спостереження: “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 якийсь 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, нав’язані традицією нашого церковного, т. зв. “гласового” співу”<sup>2</sup>. З-поміж інших спостережень особливо важливим для нашого дослідження видається висновок про варіативність виконавського складу як показник співочої майстерності місцевих хорових колективів: “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. Велика кількість восьмиголосних композицій, себто двохорових (120), вказує на те, що цей склад хору був – принаймні у Львівському братстві – улюблений, а головню звичайний, та що восьмиголосні композиції були

звичайним репертуаром братського хору” [підкреслення моє. – Ж. З.]<sup>3</sup>.

Отже, саме з погляду сьогодення увиразнюється вражаючий потенціал регіонального хорового духовного виконавства, що з тих чи інших причин виявився фактично втраченим. Не можна навіть вести мову про активність його функціонування у формі історичного передання – два століття “стерли” пам’ять про колишні досягнення, нав’язавши “догмат” про вторинність українського мистецького середовища в культурному поступі краю.

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 всебічно висвітлено в багатьох працях сучасних мистецтвознавців. Однак є нагальна потреба зосередитися на сенсі цього феномену як виконавського явища. Адже хор Перемишльської катедрі створив той ідеал, який підтримувався й культивувався впродовж століття. Його впливи простежуються й у сьогоденній виконавській практиці.

Провісники початку нового етапу розвитку хорової культури, зокрема богослужбового хорового співу в Галичині, як відомо, пов’язані з Львівською Святоюрською митрополічною катедрою. Тут діяли постійні хор та оркестр, репертуар яких складався з церковних та світських музичних творів. Цей факт дав підстави для припущення М. Черепанина про існування при соборі св. Юра музичної школи<sup>4</sup>. Проте воно, очевидно, є помилковим. Ось які дані подає в “Истории русского церковного пения” П. Бажанський: “За Сковородинського у Львові вславився капельмайстер Паньковський в муз. оркестров супроводженім співі. Спів сам мав бути на 4 мішані голоси з повнов оркестров. Тичится се лише церкви св. Юра, бо питомців Семінарії ніхто сего не учив, у них панувало все 3 голосове пініє” [підкреслення моє. – Ж. З.]<sup>5</sup>. Тому ймовірно, що кадри (принаймі для Святоюрського хору) спочатку виховували в тради-

ційний спосіб – шляхом клиросного послу-ху, а згодом – у новоствореній греко-католицькій семінарії (з 1783). Занепад цього хору був пов’язаний із втратою мистецької ініціативності після смерті єпископа М. Сковородинського, стагнацією та поступовим зниженням рівня виконавської майстерності. На жаль, немає відомостей про репертуар цього хору, аби зрозуміти реальні показники такого мистецького “спаду”.

Спорадичним фактом намагання змінити ситуацію є рішення Перемишльської консисторії про потребу поліпшення дяківської освіти (1805). Та ситуація не змінилася аж до призначення 1816 року І. Снігурського перемишльським єпископом. Не зупиняючись на загальновідомих прикладах діяльності цього непересічного священика, наголосимо на його безпосередньому музичному досвіді. Він формувався в період праці священика в церкві св. Варвари, до хору якої 1809 року перейшли співаки після закриття капели при російському посольстві. Тоді й склався для І. Снігурського той “звуковий ідеал”, який він упроваджував у Галичині впродовж всього життя і який урешті-решт перетворився на “культ Бортнянського”. Його ініціативи в музичній царині були мотивовані “піднесенням застиглої подекуди пошани обряду”<sup>6</sup> і, як відомо, супроводжувалися наполегливим реформуванням інституту дяківства та церковних співаків, “переведенням” місцевих традицій у площину належного мистецького “оздоблення” церковних обрядів. Такі нововведення мали достатньо радикальний характер. Адже тривалий час, 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 ірмолойний та що найвище богогласниковий і ... знародніло-партесний спів, перемінений у псевдоєрусалимку”<sup>7</sup>.

Тут, вочевидь, виникає потреба з’ясувати сенс явищ “єрусалимка” (а також “дяківський спів”, що її репрезентував) і “загальнонародний спів” як важливих місцевих традицій, що передували етапу професіоналізації виконавських традицій (тим більше,

що своє існування вони подекуди продовжують і сьогодні).

За Л. Кияновською, самуїлівка (інші назви – самолівка, дяківка, єрусалимка) – це характерна для греко-католицької служби в XVIII – на початку XIX ст. манера співу, яка ґрунтується на речитативному розспіві, з низхідним терцієвим або секундовим ходом наприкінці фрази, проста для виконання, і така, що не вимагає фахової підготовки<sup>8</sup>. М. Антонович характеризує самолівку як манеру розспівування богослужбових текстів, що складала кількісно значну частку серед усно переданого українського церковного співу. Щодо генези самоїлкових мелодій дослідник зазначає: “Деякі з цих мелодій зраджують своєрідну, хоч дуже далеку інтонаційну спорідненість зі старовинними книжними мелодіями, інші знову нагадують мелодику хорового співу. Структура самоїлкових мелодій відрізняється від більшості мелодій українських Ірмологіонів”<sup>9</sup>. Важливою причиною поширення цієї манери співу (та її позитивною ознакою) він вважає легкість засвоєння самоїлкових мелодій церковною громадою. Звідси випливає задоволення першорядної умови “літургичної функції всенародного богослужбового співу”<sup>10</sup>.

Для глибшого розуміння цього явища необхідно вдатися до спостережень над особливостями народного співу Галичини, оскільки дяківський чин був представлений переважно вихідцями з селян. М. Антонович промовисто висловлюється про цей взаємозв'язок, ставлячи в один ряд усного передання назви “обичний спів”, “самолівка”, “простопініє”, “дяківські мелодії”<sup>11</sup>.

Низку цінних зауваг та спостережень про характерні риси народного виконавства у західних регіонах України, які подекуди мають визначальне значення для наукового обґрунтування ознак галицького духовно-хорового виконавства, дає О. Бенч-Шокало у праці “Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції”<sup>12</sup>.

Для розуміння мотивації переходу від самоїлкових традицій до нотного співу, який впроваджували представники Перемишльської школи (по суті, це перехід від повсюдно поширеної та закоріненої усної культури до писемної), важливими видаються такі

міркування. Дяківський інститут у той час (та й сьогодні) жодним чином не мислився як “виконавський”. Тому суто мистецькі критерії до нього застосовувати не варто (що робила переважна більшість дослідників Перемишльської школи, фактично “перекладаючи” на нього відповідальність за неналежний рівень богослужбового хорового співу). Дяки мали володіти насамперед знанням ритуалів і поширених у певній місцевості розспівів. Як носії двох традицій – народної та богослужбової (до речі, впродовж століть визначальну роль відігравала саме усна форма передання традиції) – дяки узасаднювали в богослужінні здебільшого спрощене розуміння понять “розспів” та “спів” як таких, що допустимі в храмі. Водночас нотний текст (як текст авторський) у більшості приходів був недоступний з різних причин (за браком коштів, через відсутність музично-освічених кадрів тощо). Тому мистецький церковний спів (як явище, в основу якого покладено технічно досконале прочитання, належна драматургічна й образна інтерпретація) для Галичини в той час був просто недосяжний.

Розспів потрібних для конкретного богослужіння текстів відбувався цілком на розсуд дяка як носія місцевої традиції. Дозволивши собі говорити з погляду такої традиції, приходимо до висновку, що «поняття “виконавство” в культурі усної традиції досить умовне, ... власне, цим терміном позначають чужу для автентичного фольклору [а в ракурсі проблематики даної статті – для існуючих у той час традицій церковного співу. – Ж. З.] ситуацію»<sup>13</sup>, а отже, незрозумілу в контексті культурних реалій Галичини “доперемишльського періоду”.

Тут видається можливим упритул підійти до осягнення явища дяківського співу. Ф. Шешко пов'язує його усталення з умовами богослужбової музичної практики в XV–XVI ст.: «Загальний занепад церковного життя на українських землях під Польщею... не міг, звичайно, сприяти розвиткові й церковного співу... Церковний спів цієї доби існував ще в формі крилосного *одноголосного* (щонайбільш гуртового – унісонового), *пізнішого “дяківського” співу* [підкреслення моє. – Ж. З.]. Яких-будь слідів свободної творчості в практиці цього співу ми не має-

мо»<sup>14</sup>. Саме культуротворчі імпульси сприяли закоріненню дяківського співу не тільки в традиції церковного музично-богослужбового мистецтва, але й, що важливо для Галичини, у поширені фольклорні та музично-побутові уявлення про зміст, функції та характер церковної відправи. Отже, дяківський спів як “звукова реалізація, чи актуалізація (перетворення в дієву форму – спів) внутрішнього мистецького потенціалу, який зберігся у народній пам’яті (традиційне), та індивідуальний виконавський стиль конкретного співака в конкретній ситуації (особистісне)”<sup>15</sup> – це глибоко органічне, зумовлене реаліями регіону явище. Тому, розглядаючи можливість застосовувати поняття “індивідуальний виконавський стиль” щодо представників дяківського чину, доводиться висловлювати суттєві застереження, оскільки, ще раз наголосимо, кожен представник цього чину був насамперед носієм усталених традицій. Тут необхідно взяти до уваги, що “власне специфіку звучання та унікальність розспіву маємо на увазі тоді, коли постає питання виконавства і виконавського стилю в традиційній пісенній культурі”<sup>16</sup>. Неабияке значення має й те, що “фундаментальні інтонаційні основи виконавської традиції визначаються, окрім звукової манери (звуковидобування, звуковедення, дихання, артикуляція і т. п.), ще й формотворчими особливостями... (ладоінтонаційність, ритміка, фактура, форма)”<sup>17</sup>. Саме такі властивості мають на увазі, коли простежується зв’язок між традиційним дяківським співом і композиторською творчістю, як скажімо, у М. Вербицького. Б. Кудрик наголошував, що “вплив єрусалимської мелодики позначається в частому закінченні творів у каденції тонічною терцією у найвищому голосі”<sup>18</sup>.

Фактор індивідуальності відіграв певну роль у побутуванні інтонаційних, звуковидобувних та інших моделей церковного розспіву, що синтезувалися з фундаментальними основами місцевої фольклорної інтонаційно-виконавської традиції.

Мистецький потенціал представників дяківського чину, в яких не було музичної освіти, був доволі скромним, адже вони не мали можливості накопичення музичного досвіду шляхом сприйняття нових богослужбових

творів (йдеться про суто периферійні аспекти тогочасного культурного життя). Тому традиції дяківського співу могли бути зорієнтовані, з одного боку, виключно на взірці митрополичих храмів, з другого, – на локально-регіональні особливості народного інтонування.

Серед яскравих представників ідеї активного побутування самолівки в хоровій духовній творчості (а отже, й виконавстві) був П. Бажанський. Саме в його творах виявляються питомі властивості самолівки, які дають уявлення про особливості традиції її виконання, – чітке пофразове дихання, наближення до псалмодійного читання тощо. Також зазначимо, що специфіка ритмічної організації в його творах вимагає мобільності метроритмічного чуття у співаків, певної “рівноправності голосів” з можливістю виокремлення із загальної фактури звучання голосу провідного співака (тобто голосу, в якому розташована автентична мелодія)<sup>19</sup>. В “Истории русского церковного пения” П. Бажанський дає характеристику самолівки, посилаючись на відгук анонімного дописувача на видану ним Літургію самоїлкових наспівів. При цьому описується виконавський склад та особливості семиголосного (!) 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 священник дуже високо співає, то регула каже примови 8-у [октавою. – Ж. З.] нижче співати. Се меншої ваги, однак кидає світло, як собі на 3 гол.[осий] хор помагали”<sup>20</sup>. І далі: “Важнійша річ 7 гол.[осий] спів; ... його уклад був: прим, втур, дишкант, секунд, Альт, Тенор, Бас”<sup>21</sup>.

Цікаво, що далі в тексті засвідчено спів за нотними записами. Навчання цій манері виконання тривало, за даними П. Бажанського, десять днів (по дві години щодня) шляхом сольмізації: “Наперед пускав учитель прим по нотах співати ірмос (не слова, но назви сольок). За сим втур в двійню сольки, а не слова. За сим третій голос впроваджувано назвами сольок і т. д.”. Також він наводить способи настроювання виконавців у 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”<sup>22</sup>. Власне розуміння виконавських сил самолівкового багатоголосся П. Бажанський подає так: “Склад сего 7 голосового церковного хора виходить після нашої думки на слідуєчий: 1. Прим, голос мужескій, тенор, ведучій мелодію. 2. Втур, голос мужескій, тенор, ідучий 3-ми до мелодії і часом сходиться з басом. 3. Дишкант, голос дитячий, unisono ідучий з примом Sopr. 4. Дишкант, голос дитячий, Alt, ідучий unisono з тенором. 5. Тенор, голос мужескій, тримаючий домінанту верхом по над прим, однотонно тому донесений. 6. Альт, голос дитячий Alt, ідучий unisono з тенором. 7. Бас, голос мужескій, ідучий часто з втуром, а деколи має смілі скоки скалі 1–4–5”<sup>23</sup>.

Важливу сучасну характеристику церковної творчості П. Бажанського, яка увиразнює особливості звучання його музики, містить стаття Л. Кияновської “Церковний спів Галицької композиторської школи”. Зокрема, дослідниця зазначає: «Симптоматичними для авторського розуміння церковної традиції та її втілення в канонічних жанрах видаються короткі авторські вказівки до Третьої Літургії: “Єктенія, Антифони і інші короткі є в Першій Літургії”. А далі йде авторське пояснення “єрусалимки”, тобто, “самолівки”: “Єрусалимка є пініє церковне з 16 віка Никона, єпископа із Новгороду, дохована старими дяками і Василіянами; багато їх записав 1857, а натуралістично народно згармонізував о. П. Бажанський 1900»<sup>24</sup>. Детальне аргументування деяких виконавських особливостей єрусалимки (зокрема, співвідношення між партіями, загальне звучання, темпові параметри) дав сам П. Бажанський: “Темпо Єрусалимки бувало різне: Adagio, Largo, по котрім деколи ненадійно впадало Allegro. Єрусалимка любила в Sola-x, чистих або дуєтових.., в наслідуванні фраз (дуже старої забитки), а до того ж монотонно гудячому тенорі по верх мелодії... Мелодія од початку до кінця розкавалкована то на соло, то дуєт, то хор (“всі”) – з давен писалась вона... в один голос”<sup>25</sup>.

Властиво, саме П. Бажанському належить свідчення, що виявляє факт пристосу-

вання єрусалимки до багатоголосої виконавської практики в попередні періоди мистецької історії Галичини. Спираючись на партитуру, яку він датував 1604 роком, дослідник пише про виконання в Тернополі 1800 року восьмиголосої Літургії, в основу якої покладено саме цей пласт богослужбового співу: “Мелодії єї здається з давнішої Єрусалимки розложені на чотири музикальні ключі... Головна ціха того, що в сей Літургії панує ще дух давньої Єрусалимки”<sup>26</sup>. Він наводить дані про запис двох заснованих на єрусалимкових наспівах Літургій (1836) та про використання цих партитур у Львові (1836, 1862–1865) й Бучачі (1854).

Важливо відмітити, що мистецько-богослужбові якості дяківських розспівів високо оцінював один із провідних музично-громадських діячів Галичини ХІХ – початку ХХ ст. В. Садовський. Зокрема, прагнучи змінити поширене осудливе ставлення до цього пласту української музики, він писав: “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 малоруску церковну пісню як штучну [твори Вербицького], так і давню 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”<sup>27</sup>.

Зазначимо, що потенціал дяківської самолівки розкрито в літургійних творах О. Кошиця 1920–1930-х років.

На винятково цінні спостереження про самоїлковий розспів можемо натрапити в працях С. Людкевича, для якого особливості цього співу (принаймні кінця ХІХ – початку ХХ ст.) були в ресурсі його безпосередніх вражень та поширеної “живої” традиції. Так, у статті “Справа нашого церковного співу” (1922) він засвідчує ставлення виконавців до самолівки, притаманне періоду, про який писав В. Садовський: «Крім штучного чотириголосного співу маємо ще в нашій церкві т. зв. дяківську “самолівку”. Церковні співаки-хористи держаться супроти самолівки з висока і згїрдливо 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»<sup>28</sup>. 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, що спираються, на його думку, на самолівкові традиції [зокрема, як приклад він навів “Слава – Єдинородний” (київського наспіву) Д. Бортнянського]<sup>29</sup>.

Аналіз причин “занедбання” самолівкової традиції як важливого виконавського ресурсу богослужбового мистецтва міститься також у передмові до “Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних наспівів” С. Людкевича. Тут вчений достатньо докладно окреслює, що саме ускладнювало 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 літургічних пісень, співаних у нас скрізь в Галичині, або закостеніла в консервативній, сухій монотонності мелодії і гармонії, або, знов, виявляє декуди нахил до світських манер, непридатних до церковного культу»<sup>30</sup>.

С. Людкевич наголосив на недосконалості запису: “Притім несписані, а навіть записані досі самолівкові мелодії виявляють час-

то нераціональну, невідповідну змістові тексту будову, нелогічне фразовання, фальшиві наголоси, а притім виявляють між собою значні, навіть суттєві різниці, які себе взаємно виключають”. Він не вважав достатньо авторитетними джерелами щодо питомих виконавських норм і зафіксованості їх у наспівах навіть “Народний церковний співаник” В. Матюка, “Божественну літургію” І. Кипріяна чи “Гласописець” Із. Дольницького. Тому його характеристика тогочасної манери виконання самолівкових зразків, по суті, вказує на втрату давніх традицій, що замістилися новішими стильовими нашаруваннями: «До того співи дяківські у нас здавна уже в церкві гармонізуються “по-своєму” народом на два і, подекуди, на три голоси. Але дарма шукали б ми в тій імпрізованій гармонізації якихось проблисків “народного духу” або що-небудь вроді “підголосків” Придніпрянщини. Гармоніка, як і мелодика, самолівки церковної в Галичині уже здавна пересякла до ґрунту старими, пережитими манерами та шаблонами німецько-чеської вокальної музики»<sup>31</sup>.

Природно, що 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 паралітургічні пісні, що були доступні для непрофесійних співаків (і зорієнтовані на загальнонародний спів у церкві). Це наближувало церковний спів до народних традицій. Ця простота водночас покликана була забезпечувати відповідність питомим церковним правилам, зокрема канонам про сутність богослужбового співу. Цьому, безумовно, сприяло те, що більшість композиторів – авторів церковних творів – або мали духовний сан, або були активними діячами церковних громад. Вочевидь, що мистецькі, суто професійно-стильові властивості за таких умов тільки частково бралися до уваги (так, культивувався інтонаційна м’якість, “згладженість” динамічних планів тощо). Використання специфічних особливостей народного співу іноді виявлялося у виданнях, поширюваних у Галичині. Так, П. Бажанський у Літургії використав записи, здійснені ним у Бучачі,

Тернополі, Зарваниці, Снятині, Коломиї та інших містечках у 1862 році.

Отже, для опанування парадигмою українського стилю “золотої доби”, репрезентованого творчістю Д. Бортнянського, галицьке хорове виконавство повинно було досягнути інші, нівельовані впродовж тривалого часу в регіоні, тембрально-інтонаційні особливості. Вказівки на ці специфічні риси знаходимо в М. Антоновича: «В багатьох хорах вражає певна кольористична своєрідність звучання хору, спричинена “ясними”, нероздільно “го-стрими” високими чоловічими і жіночими голосами і “глибоким” темним тембром низьких голосів. Нероздільно також свобідне й мінливе інтерпретування темпів, а то й поодиноких ритмів у виконанні церковних піснеспівів, особливо у хорових обробках традиційних богослужбових мелодій. В українських православних церквах в довгих рецитуваних текстах на одному акорді застосовується підкреслено виразне й рівномірне скандування тексту (рівномірне наголошування кожного складу слова), що надає своєрідної специфіки хоровому співові»<sup>32</sup>.

Дещо пізніше у 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 триголосному 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”<sup>33</sup>. Поглибити розуміння відмінностей галицького та наддніпрянського загальнонародного співу можна, опершись на дані М. Антоновича про церковний спів на Поділлі: «В імпровізаційному багатоголоссі було більше “народного духа”, були подекуди підголоски та певні мелодійні прикраси, які зм’якшували шаблон-

ність галицької самопівки й надавали їй народнопісенного характеру. Це відноситься як до співака, що один вів головну мелодію піснеспівів, так і до гуртового, справді всенародного виконання “другого голосу” (“втуру”), з якого час від часу виділялися підголоски, творячи гармонійну основу імпровізованого багатоголосся»<sup>34</sup>. Отже, йдеться про новаторство глибшого, інтонаційно-драматургічного рівня. Адже галицьке церковно-музичне виконавство оперлося на характерні властивості звукоідеалу національного рівня, його характер відтворював глибинні відчуття в руслі панівних інтонаційних, формотворчих, композиційних моделей регіону.

<sup>1</sup> *Шешко Ф.* З історії української музики XVII ст. Церковна музика в Галичині // Українська музика. – 1938. – Ч. 2. – С. 23.

<sup>2</sup> Там само. – С. 103–104.

<sup>3</sup> Там само. – С. 104.

<sup>4</sup> *Черепанин М.* Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття). – К., 1997. – С. 23.

<sup>5</sup> *Бажаньській П.* История русского церковного пения. – Л., 1891. – С. 597.

<sup>6</sup> Матеріали до культурної історії Галицької Русі XVIII і XIX віку // Збірник історико-філософської секції НТШ. – Л., 1902. – Т. 5. – С. 161–163.

<sup>7</sup> *Кудрик Б.* Огляд історії української церковної музики // Праці Богословської академії. – Л., 1995. – С. 82.

<sup>8</sup> *Кияновська Л.* Стилєва еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль, 2000. – С. 67.

<sup>9</sup> *Антонович М.* Дещо про українську церковну монодію та про назви “знаменний” і “київський” розспіви // *Musica sacra*. – Л., 1997. – С. 464.

<sup>10</sup> Там само. – С. 465.

<sup>11</sup> *Антонович М.* Питоменності українського церковного співу // *Musica sacra*: Збірник праць Ювілейного конгресу. – Мюнхен, 1988–1989. – С. 464.

<sup>12</sup> *Бенч-Шокало О.* Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції. – К., 2002.

<sup>13</sup> Там само. – С. 82.

<sup>14</sup> *Шешко Ф.* Зазнач. праця.

<sup>15</sup> *Бенч-Шокало О.* Зазнач. праця. – С. 82.

<sup>16</sup> Там само.

<sup>17</sup> Там само. – С. 83.

<sup>18</sup> Цит. За: *Кияновська Л.* Зазнач. праця. – С. 67–68.

<sup>19</sup> *Бажаньській П.* Зазнач. праця. – С. 12.

<sup>20</sup> Там само. – С. 631–632.

<sup>21</sup> Там само.

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> Там само. – С. 633.

<sup>24</sup> Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи // Kalofonia: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. – Л., 2002. – Ч. 1. – С. 147.

<sup>25</sup> Бажанській П. Зазнач. праця. – С. 625–626.

<sup>26</sup> Там само. – С. 597.

<sup>27</sup> Домет. З нагоди новин на поли нашої церковної музики. Критичний ескіз музичний // Діло. – 1899. – Ч. 65. – 22 Марця/3 Цвітня. – С. 1–2.

<sup>28</sup> Людкевич С. Справа нашого церковного

співу // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Л., 2000. – Т. 2. – С. 245.

<sup>29</sup> Там само.

<sup>30</sup> Людкевич С. Передмова до “Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних наспівів” // Там само.

<sup>31</sup> Людкевич С. Справа нашого церковного співу. – С. 249.

<sup>32</sup> Антонович М. Питоменності українського церковного співу. – С. 10.

<sup>33</sup> Бенч-Шокало О. Зазнач. праця. – С. 72.

<sup>34</sup> Антонович М. Питоменності українського церковного співу. – С. 468.

## SUMMARY

### **Zhanna Zvarychuk. Toward the Question of the Galician Church Singing Traditions**

This article systematizes the sources which will give a possibility to understand

the ancient Galicia church singing traditions (samolivky). The most important approach done by Ukrainian folklorists over times was the study of this topic through the research of the regional performing particularities.