Міністерство культури України
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М.В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

Гуральна Світлана Степанівна

УДК 78.03 (477): 783.8

ДИСЕРТАЦІЯ

ДУХОВНА ТВОРЧІСТЬ ГАЛИЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XIX–ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТЬ В КОНТЕКСТІ ЛІТУРГІЙНО-ХОРОВОЇ ПРАКТИКИ РЕГІОНУ

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ С. С. Гуральна

Науковий керівник – Сиротинська Наталія Ігорівна, доктор мистецтвознавства, доцент

Львів 2019

АНОТАЦІЯ

Гуральна С.С. Духовна творчість галицьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть в контексті літургійно-хорової практики регіону. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 Музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. – Львів, 2019.

У дисертації досліджено теоретично-стилістичну специфіку духовної творчості композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століть в контексті літургійно-хорової практики. Звернено увагу на спричинені територіальним розташуванням історико-суспільні процеси, які впливали на особливості розвитку української культури. Часта зміна політики владних структур зумовила активну полеміку суспільства, в якій істотного значення набуває зміст міжконфесійних дискусій, реформування духовно-освітнього сектору, особливості концертно-просвітницьких заходів, активізація видавничої справи. Все це супроводжувалося пристосуванням літургійно-обрядових традицій до вимог часу і мало відчутний вплив на стилістичні особливості духовно-хорової музики галицьких композиторів зазначеного періоду.

Досліджено проблематику літургійно-хорової творчості на основі матеріалів періодичних видань, архівних і бібліотечних фондів, нотних джерел та пов’язаних з ними бібліографічних і археографічних описів, що висвітлюють не лише соціокультурний контекст, але й теоретично-стильові аспекти композиторської творчості. Систематизовано і осмислено чисельні видання доби, що сприяли суспільному обговоренню цілого кола питань, пов’язаних з музичною освітою, змінами у навчальних програмах, підготовкою церковних співаків і навіть жанровими прерогативами композиторської творчості. Це дозволило усвідомити суспільну вагомість

літургійно-хорової творчості і визначило стилістичні особливості духовної творчості галицьких композиторів.

На основі джерельних матеріалів простежено тенденції розвитку хорового мистецтва у духовних закладах Галичини і форми впливу освітніх реформ на дяко-реґентську освіту. Відзначено активізацію діяльності початкових шкіл та братств при церквах, приватних закладів і духовних семінарій, чисельних короткострокових шкіл і курсів для сільських дириґентів. Виокремлено важливу роль різнорівневих навчальних духовних закладів, заснованих митрополитом Андреєм Шептицьким. Все це сукупно активізувало публікацію навчальних посібників, хрестоматій і нотних збірників, що відчутно збагатило літургійний репертуар духовними творами галицьких композиторів.

Підкреслено, що результатом тісної співпраці духовної та мистецької еліти стало покращення рівня мистецької освіти в духовних закладах, а також інтенсифікація діяльності чисельних товариств («Просвіта», «Рідна школа», «Боян», «Сурма» тощо), чиє виконавство органічно поєднувало народнопісенні традиції, літургійну музичну практику і концертну хорову творчість.

Окреслено засади співпраці церковних і світських хорових колективів, що сприяли розвитку не лише вокальної, але й хормейстерської майстерності, а також організації спільних заходів із залученням різностильового репертуару. Виокремлено важливу роль гастролюючих колективів, концертні програми яких привносили оновлення у виконавський та слухацьких досвід галичан. Все це вплинуло на зростання рівня мелодико-інтонаційного та вокально-технічного компонентів практикованого в регіоні багатоголосся та зумовило різноманітність його стилістичного втілення у композиторській творчості.

Підтвердженням реалізації процесів збагачення та оновлення локальних церковно-співочих традицій стала хорова спадщина галицьких композиторів: П. Бажанського, В. Матюка, Д. Січинського, Й. Кишакевича, М. Кумановського, Т. Купчинського, Я. Ярославенка С. Людкевича,

Б. Кудрика. Всі вони добре знали місцеві співочі традиції і парафіяльні потреби, що визначило домінуючі риси духовної творчості митців. Це також зумовило два підходи до компонування літургійної музики. З одного боку, задля збереження традиції композитори опиралися на монодійні напіви, які перекладали на традиційне чотириголосся хорального складу з максимальним збереженням оригінальної мелодики. З іншого боку, використовувався авторський тематизм на тлі теоретично-стилістичних засад європейської композиторської школи. Обидва варіанти сприяли поглибленню критеріїв виконавського і композиторського професіоналізму, а також зростанню загального рівня богослужбово-музичної культури Галичини.

Ключові слова: Галичина, конфесія, церковно-співочі традиції, духовно-хорова творчість, композитор, літургія, вінчання, панахида.

ANNOTATION

Guralna S. S. Spiritual creativity of the Galician composers of the end end of XIX – of the first half of XX centuries in the context on the liturgically-choral practice of the region. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript. Dissertation for obtaining a scientific degree of candidate of art studies in specialty 17.00.03 Musical art. – Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. – Lviv, 2019.

In the dissertation the theoretical and stylistic specificity of the spiritual creativity of composers of Galychina at the end end of XIX – of the first half of XX centuries in the context of liturgically-choral practice was investigated. The attention was drawn to the historical and social processes which were caused by the territorial location, which were influenced on the peculiarities of the development of Ukrainian culture. Frequent changes in the policy of power structures led to an active polemic of society in which the content of interconfessional discussions, the reform of the spiritual and educational sector, the

features of concerto-educational events, activization of publishing business became significant. All of these were accompanied by adaptation of liturgically-ceremonial traditions to the requirements of time and had a noticeable influence on the stylistic features of spiritually-choral music of the Galychina composers of the marked period.

The problems of liturgically-choral creation on the basis of materials of periodicals, archival and library collections, musical sources and related to them bibliographic and archeographical descriptions are covering not only the socio-cultural context, but also the theoretical and in-stylish aspects of composer's creativity were investigated. Systematized and meaningful numerous publications of the era contributed to the social discussion of a whole range of the questions, related to musical education, changes in educational programs, the preparation of church singers and even genre prerogatives of composer creativity. It allowed to realize public validity of liturgically-choral work and defined the stylistic peculiarities of spiritual creativity of the composers of Galychina.

On the basis of source materials, trends in the development of choral art in the spiritual institutions of Galicia and the forms of influence of educational reforms on deacon-regent education are traced. The activization of function of primary schools and fraternities at churches, private institutions and seminaries, numerous short-term schools and courses for rural conductors has been noted. The important role of multi-level educational institutions founded by Metropolitan Andrey Sheptytsky is singled out. All this in aggregate activated the publication of teaching aids, textbooks and notes collections, which significantly enriched the liturgical repertoire by spiritual works of Galician composers.

It was emphasized that the result of close collaboration between the spiritual and artistic elite was the improvement of the level of artistic education in the spiritual establishments, and also intensification of activity of numeral societies («Prosvita», «Native school», «Boyan», «Surma», etc.), whose performance organically combines folk song traditions, liturgical musical practice and concert choral work.

The principles of cooperation between church and secular choral ensembles have been described, which contributed to the development of not only vocal, but also choir-master mastery, and also organization of general measures whith bringing a variety of repertoire. The role of touring groups is highlighted, the concert programs of which brought an update to the performance and listening experience of the Galician. All this influenced the growth of the level of melodic-intonational and vocal-technical components of the multi-voice practiced in the region and resulted in the diversity of its stylistic embodiment in composer's work.

The choral heritage of Galician composers such as P. Bazhansky, V. Matyuk, D. Sichinsky, J. Kisheckevich, M. Kumanovsky, T. Kupchinsky, Y. Yaroslavenko, S. Lyudkevich, B. Kudrick became the confirmation of the processes of enrichment and updating of local church-singing traditions. All of them knew well the local singing traditions and parish needs, which determined the dominant features of the spiritual creativity of the artists. This also caused two approaches near arrangement of liturgical music. From one side, for the sake of preserving the tradition, the composers relied on the monomilch tunes, which translated into a traditional four-voice choral composition with the maximum preservation of the original melody. On the other hand, author's themes were used against the background of the theoretical and stylistic principles of the European composer's school. Both variants contributed to the deepening of the criteria of performing and composer professionalism, and also increase of general level of the religious and musical culture of Galicia.

Keywords: Galychina, confession, church-singing traditions, spiritually-choral art, composer, liturgy, wedding ceremony, panahyda.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України та наукових виданнях інших держав:

1. Антонюк-Гуральна С. С. Концерти богослужбової музики в культурно-мистецькому житті Східної Галичини в першій третині XX століття. *Українське мистецтвознавство*: *матеріали, дослідження, рецензії* [Текст]: зб. наук. пр. НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. К. : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2011. Вип. 11. С. 279–284.
2. Антонюк-Гуральна С. С. «Літургія», укладена С. Людкевичем: стилістичні особливості. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. *Серія: Мистецтвознавство* / За ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. №1. С. 101–109.
3. Гуральна С. С. Жанрово-стильові особливості «Служб Божих» Д. Січинського та Я. Ярославенка. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. *Серія: Мистецтвознавство* / За ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. № 3. С. 179–186.
4. Гуральна С. С. Жанрово-стилістичний семіоз літургій П. Бажанського. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. *Серія: Мистецтвознавство* / За ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. № 1. С. 116–124.
5. Гуральна С. С. «Літургія із «Співаника» (1911) В. Матюка та її вплив на церковну музичну культуру Східної Галичини. *Музикознавчі записки*: зб. наук. праць / Гол. редактор Редя В. Я. Київ: Міленіум, 2013. Вип. 24. С. 40–46.
6. Гуральна С. С. Богослужбова музична творчість Східної Галичини у світлі періодики. *Студії мистецтвознавчі*. Театр. Музика. Кіно. Ч. 3 (51) /

голов. ред. Г. Скрипник. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ. Київ, 2015. С. 54–61.

7. Гуральна С. С. Паралітургійні твори складних форм Бориса Кудрика. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* наук. журнал. К.: Міленіум, 2014. № 3. С. 203–210.

8. Гуральна С.С. Обрядово-практична і концертна діяльність церковних хорів Галичини. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, Волков С. М. та ін. Рівне: РДГУ, 2016. Вип. 22. С. 121–128.

9. Гуральна С. С. Відображення проблематики українського церковного співу у джерельних матеріалах Галичини кінця XIX – початку XX століття. *Музикознавчий універсум*. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. Львів, 2018. Вип. 42-43. С. 37–47.

10. Гуральна С. С. Хорова літургійна практика у Галичині кінця XIX – першої половини XX ст. *Українська музика*. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2018. Ч. 2 (28). С. 31–40.

11. Huralna S. Stylistyka Służby Bożej Tadeusza Kupczyńskiego. *Pro Musica Sacra.* Czasopismo Universytetu Papieskogo Jana Pawla II w Krakowie poswiecone muzyce koscielnej. Kraków: Wydawnictwo Naukowe, 2014. Numer 12. S.151–168.

12. Гуральна С. С. Тенденційні напрямки розвитку хорової літургійної практики 84 в Галичині кінця XIX – першої половини XX століть. *World sience*. Scientific Educational Center. Warszawa 2018. September. № 9 (37). С. 80–84.

Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій:

13. Гуральна С. С. «Служба Божа» Й. Кишакевича (1924, 1932 років видання)». *Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних та академічних форм.* Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 24–25 квітня. С. 82–88.

14. Гуральна С. С. Дяко-регентська музична освіта на території Східної Галичини у першій третині XX століття. *Sladami wspolnego dziedzictwa. X Міжнародна зустріч науковців «Діалог двох культур» (3-7 вересня 2013).* Warszawa-Lublin: Tekst, 2014. Вересень. Річник VIII. Зошит 1–2. С. 336–343.

15. Гуральна С.С. Паралітургійна пісня як складова греко-католицької богослужби. *Актуальні проблеми гуманітарної освіти*: зб. наук. праць / за заг. ред. Ломаковича А. М., Бенери В. Є. Кременець: ВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2015. Вип. 12. С. 162–166.

16. Гуральна С. С. Музично-стильова характеристика похоронних богослужбових циклів М. Кумановського. *Історія релігій в Україні: наук. щорічник.* Кн. ІІ. Львів: Логос, 2015. С.451–459.

17. Гуральна С. С. Світські хори у розвитку церковного співу Галичини. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія:* тези доповідей V Міжнар. наук. конф. (Львів, 24 листоп. 2017) / Ред. упор. В. Пасічник. Львів: Растр-7, 2017. С. 68–73.

18. Гуральна С. С. Відображення проблематики українського церковного співу у джерельних матеріалах Галичини кінця XIX – початку XX століття. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 28 лютого – 2 березня 2018:* тези. Львів: видавець Т. Тетюк, 2018. С. 32-33.

ЗМІСТ

ВСТУП…….…..12

РОЗДІЛ 1. СОЦІОКУЛЬТУРНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ЛІТУРГІЙНОЇ ТВОРЧОСТІ В ГАЛИЧИНІ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТЬ……..…....19

1.1. Вплив міжконфесійних дискусій на розвиток української духовної музики у Галичині ……..…….…….....19

1.2. Відображення проблематики літургійної творчості Галичини у періодиці кінця XIX – першої половини XX століть…….….……34

Висновки до 1 розділу……..…...…54

РОЗДІЛ 2. РОЛЬ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА У КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ ГАЛИЧИНИ (за джерельними матеріалами кінця XIX – першої половини XX століть)…….……57

2.1. Тенденції розвитку хорового мистецтва у духовних закладах Галичини……....57

2.2. Співпраця церковних і світських хорових колективів в контексті культурно-мистецького життя регіону……...….83

2.3. Локальні особливості літургійно-хорової практики у творчості композиторів Галичини……..112

Висновки до 2 розділу…….……..…122

РОЗДІЛ 3. ТЕОРЕТИЧНО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ДУХОВНОЇ ТВОРЧОСТІ ГАЛИЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ……125

3.1. Відображення монодійної традиції у літургійно-хорових творах П. Бажанського, В. Матюка, С. Людкевича, Й. Кишакевича….....……...125

3.2. Західноєвропейська стилістика у духовній творчості Д. Січинського, Й. Кишакевича, Т. Купчинського, Я. Ярославенка, Б. Кудрика…..……..…158

Висновки до 3 розділу……...189

ВИСНОВКИ……191

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ……...195

ДОДАТКИ……...242

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

ВПЦР – Всеукраїнська Православна Церковна Рада

РКЦ – Римо-Католицька Церква

УАПЦ – Українська Автокефальна Православна Церква

УГКЦ – Українська Греко-Католицька Церква

УПЦ – Українська Православна Церква

УНР – Українська Народна Республіка

ВМІ ім. М. Лисенка – Вищий музичний інститут ім. Миколи Лисенка

ЛНМА імені М. В. Лисенка – Львівська національна музична академія імені Миколи Віталійовича Лисенка

ТНПУ ім. В. Гнатюка – Тернопільський національний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка

ДАТО – Державний архів Тернопільської області

ЦДІАЛ – Центральний державний історичний архів України у Львові

ІДБМР ЛННБ – Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника

ПМ імені Тетяни та Омеляна Антоновичів ЛННБУ ім. В. Стефаника – Палац мистецтв імені Тетяни та Омеляна Антоновичів Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника

НБЛУ ім. І. Франка – Наукова бібліотека національного університету імені Івана Франка

ВУ ЛННБ – відділ україніки Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника

НВПВ ім. Маряна та Іванни Коців ЛННБ – Науковий відділ періодичних видань Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника

Бібліотека УКУ – Бібліотека Українського католицького університету

Духовна семінарія ім. свщмч. Йосафата – Івано-Франківська Духовна семінарія імені святого священномученика Йосафата УГКЦ

ВСТУП

Актуальність теми. Одним із пріоритетних напрямів сучасної гуманітарної науки є соціокультурні дослідження окремих регіонів України з позиції визначення їх локальних особливостей розвитку. В цьому контексті не є винятком Галичина кінця XIX – початку XX століть, чиє культурно-мистецьке тло формувалося під впливом різних чинників, зокрема й історико-політичних обставин, зумовлених приналежністю українського етносу тривалий час до різних держав і конфесій. Це визначило особливості освітньо-просвітницької діяльності краю, видавничої справи, а також і композиторської творчості, що сукупно впливало не лише на культурно-мистецьку ситуацію, але й національну свідомість соціуму. На цьому тлі особливо важлива роль відводилася духовному мистецтву, оскільки саме українські храми були середовищем гуртування українців. Тож невипадково Українська Греко-Католицька Церква кінця XIX – першої половини XX століть завдяки активній просвітницькій діяльності священиків відігравала провідну роль у збереженні національної ідентичності, а літургійна творчість галицьких композиторів у свій спосіб сприяла забезпеченню духовної єдності українців.

Важливо відзначити, що регіональна історико-культурна специфіка Галичини зумовила активну полеміку суспільства. При цьому істотного значення набуває зміст міжконфесійних дискусій, реформування духовно-освітнього сектору, особливості концертно-просвітницьких заходів, активізація видавничої справи. Все це супроводжувалося пристосуванням літургійно-обрядових традицій до вимог часу і мало відчутний вплив на стилістичні особливості духовно-хорової музики галицьких композиторів зазначеного періоду. В цьому контексті особливої актуальності набуває дослідження архівних фондів, періодичних видань, нотних джерел та пов’язаних з ними бібліографічних і археографічних описів, що висвітлюють

не лише соціокультурний контекст, але й теоретично-стильові аспекти композиторської творчості. На цій основі особливої переконливості набуває комплексне дослідження літургійно-хорової практики регіону кінця XIX – першої половини XX століть із виокремленням окремого сегменту – духовних творів галицьких композиторів. Такий ракурс є особливо **актуальним**, оскільки дозволяє увиразнити і осмислити систему ціннісних орієнтирів, які сповідували і пропагували композитори Галичини з метою збереження питомих традицій української духовно-мистецької культури та консолідації українського суспільства.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка згідно з плановою науково-дослідницькою тематикою Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка і є частиною теми № 4 «Розвиток церковної музики від найдавніших часів до середини XX ст.: сакральна музика Сходу і Заходу до Бароко, Галицька музика XIX – поч. XX ст.». Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, протокол засідання № 11 від 28 лютого 2018 року.

Мета дослідження полягає у вивченні теоретично-стилістичної специфіки духовної творчості композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століть в контексті літургійно-хорової практики.

Відповідно до поставленої мети в роботі вирішуються наступні **завдання:**

– висвітлити історико-суспільну проблематику Галичини кінця XIX – першої половини XX століть в умовах політичного розмежування національного етносу;

– осмислити соціокультурні обставини функціонування Української Греко-Католицької Церкви в контексті міжконфесійних дискусій регіону;

– дослідити проблематику літургійно-хорової творчості на основі матеріалів періодичних видань, архівних і бібліотечних фондів окресленого періоду;

– простежити тенденції розвитку хорового мистецтва у духовних закладах Галичини на основі джерельних матеріалів;

– визначити форми впливу освітніх реформ на дяко-реґентську освіту;

– окреслити засади співпраці церковних і світських хорових колективів на основі періодичних видань кінця XIX – першої половини XX століть;

– обґрунтувати локальні особливості літургійної практики в контексті творчості галицьких композиторів;

– дослідити форми втілення монодійної традиції у літургійно-хоровій творчості П. Бажанського, В. Матюка, С. Людкевича, Й. Кишакевича;

– проаналізувати духовну музику Д. Січинського, Й. Кишакевича, Т. Купчинського, Я. Ярославенка, Б. Кудрика в контексті західноєвропейської стилістики.

Об'єктом дослідження є духовно-хорова творчість галицьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть.

Предметом дослідження є теоретично-стилістичні аспекти творчості галицьких композиторів П. Бажанського, В. Матюка, С. Людкевича, Й. Кишакевича, Д. Січинського, М. Кумановського, Т. Купчинського, Я. Ярославенка, Б. Кудрика в контексті літургійно-хорової практики регіону.

Хронологічні межі дослідження – кінець XIX – перша половина XX ст. Нижня дата визначається 1891 роком, коли у Львові відбувся Провінціальний Собор, який затвердив літургічні зміни у практиці церковного співу. Верхня межа визначена проведенням у Львові Псевдособору УГКЦ (Львів, 8-10 березня 1946), на якому було проголошено скасування Брестської унії 1596 р.

Для реалізації мети й розв'язання поставлених завдань у дослідженні використано **комплекс взаємоузгоджених методів**: *історико-*

ретроспективний – з метою відтворення історико-суспільної та конфесійної проблематики Галичини кінця XIX – першої половини XX століття; *культурологічний* – для висвітлення специфічних рис музичного життя Галичини в контексті взаємодії літургійно-обрядових та загальноєвропейських мистецьких тенденцій; *джерелознавчий* – для комплексного вивчення та систематизації архівних джерел, пресових матеріалів, бібліотечних фондів в необхідних ракурсах; *бібліографічний* – з метою опрацювання української та зарубіжної історичної, музикознавчої і науково-педагогічної літератури; *системний* – для аналізу духовно-хорової творчості галицьких композиторів в контексті функціонування літургійного обряду УГКЦ; *структурно-функціональний* – для реконструкції церковно-обрядових, освітніх та музичних особливостей розвитку церковної культури Галичини на основі програм духовно-освітніх закладів; *порівняльний* – для класифікації характерних особливостей діяльності хорових колективів духовних закладів і світських організацій в контексті їх літургійної і просвітницької діяльності; *музично-аналітичний* – для дослідження теоретично-стилістичних особливостей духовних творів галицьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть.

Теоретичну базу дослідження складають групи джерел, де:

– розглядаються праці з теорії та історії церковної музики: П. Бажанський, І. Гарднер, М. Грінченко, Б. Кудрик, Л. Корній, П. Маценко, Д. Разумовський, В. Сокальський, Н. Сиротинська, Л. Серганюк, Ф. Стешко, О. Цалай-Якименко, О. Шевчук, Ю. Ясіновський;

– обґрунтовуються основні положення літургіки Східного обряду: К. Керн, В. Рудейко, М. Скабалланович, М. Соловій, О. Шмеман;

– осмислюється проблематика суспільно-історичних умов Галичини: І. Власовський, У. Граб, М. Загайкевич, Г. Карась, Л. Кияновська, Н. Костюк, Н. Кушлик, О. Попович, М. Ржевська, П. Синиця, І. Скочиляс, Ф. Стеблій, Б. Фільц, М. Черепанин, М. Юрченко;

– досліджується історія літургійного співу: М. Антонович, П. Бажанський, І. Вознесенський, О. Зосім, Б. Кудрик, Ю. Медведик, Л. Мороз, Є. Турула, М. Федорів, О. Шуміліна;

– розглядаються форми функціонування освітніх закладів: З. Валіхновська, Л. Мороз, О. Попович, Л. Романюк, П. Синиця, І. Фрайт, М. Черепанин, Л. Шевчук-Назар;

– вивчається історія хорового виконавства: М. Антонович, І. Бермес, О. Бенч-Шокало, М. Бурбан, Ж. Зваричук, М. Іздепська-Новіцька, С. Людкевич, Г. Місько, Л. Романюк, Л. Романюк, М. Ржевська, П. Синиця;

– висвітлюється композиторська творчість галицьких композиторів: В. Витвицький, В. Гордієнко, С. Людкевич, Л. Кияновська, О. Козаренко, С. Павлишин, Г. Карась, Я. Колодій, Н. Костюк, Я. Крилошанська, Н. Кушлик, В. Лаба, І. Матійчин, О. Німилович, М. Новакович, Р. Сов'як, Н. Толошняк, З. Штундер, Я. Якубяк;

– викладаються принципи музичного аналізу: Б. Асафьєв, Н. Горюхіна, Є. Назайкінський, С. Салдан, В. Холопова.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше:

– виявлено матеріали архівних і бібліотечних фондів, що висвітлюють історико-суспільні процеси Галичини кінця XIX – початку XX століть;

– осмислено і впроваджено до наукового обігу матеріали періодичних видань, що увиразнюють особливості літургійного життя краю в контексті конфесійної полеміки;

– визначено форми співпраці церковних та світських колективів на основі опрацювання пресових джерел, програм концертів і рецензій;

– виявлено вплив реформаторських змін в ділянці церковно-музичної освіти на хорове життя краю й активізацію композиторської творчості;

– проведено музично-теоретичний аналіз духовної творчості галицьких композиторів В. Матюка, С. Людкевича, Т. Купчинського,

М. Кумановського, Б. Кудрика в контексті стилістичної відповідності монодичній чи західноєвропейській стилістиці.

Набуло подальшого розвитку:

– вивчення історіографії широкої панорами культурно-мистецького життя Галичини.

Доповнено:

– джерельний фонд історико-культурних матеріалів Галичини кінця XIX – першої половини XX століть.

Теоретичне значення отриманих результатів. Результати наукового дослідження дадуть уявлення про історико-конфесійний аспект функціонування Української Греко-Католицької Церкви в Галичині, передумови розвитку та стан дяко-реґентської освіти, діяльність хорів при церквах, соборах, духовних начальних закладах та світських колективів, до репертуару яких входила духовна музика, що зумовлювало підвищення рівня вимог до церковно-хорового виконання, введуть в науковий обіг нові імена авторів церковної музики, здійснять художньо-стильову оцінку духовно-хорових музичних творів.

Практичне значення дослідження. Аналітичні положення дисертації можна використати при вивченні історії богослужбового музичного мистецтва, при розробці навчальних та методичних посібників релігійної тематики, хорової культури й мистецтва України в середніх та вищих навчальних закладах педагогічного, мистецького та духовного спрямування, для шкіл різного типу навчання, а також у практичній діяльності дириґентів та колективів, до репертуару яких входять зразки галицького духовно-хорового мистецтва.

Особистий внесок здобувача. У дисертації досліджено специфіку духовної творчості галицьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть в контексті літургійно-хорової практики регіону. Дисертація є самостійною науковою працею, всі публікації здобувача є одноосібними.

Апробація результатів дисертації. Окремі теоретичні та методичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, а також на Всеукраїнських та Міжнародних наукових конференціях: IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Микола Леонтович і сучасна освіта та наука» (Кам'янець-Подільський, 2012, 12-13 грудня), Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних та академічних форм» (Івано-Франківськ, 2013, 24-25 квітня), X Міжнародна зустріч науковців «Діалог двох культур» (Кременець, Warszawa-Lublin, 2013, 3-7 вересня), III Міжнародна науково-практична конференція «Хорове мистецтво та його подвижники» (Дрогобич, 2013, 25-26 жовтня), X Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська культурно-мистецька практика в історичній ретроспективі» (Рівне, 2014, 15-16 листопада), XI звітна науково-практична конференція професорсько-викладацького складу КОГПА ім. Т. Шевченка за 2014 рік (Кременець, 2015, 5 лютого), XXV Міжнародна наукова конференція «Історія релігій в Україні» (Львів, 2015, 25-28 травня), XII міжнародна науково-практична конференція «Культурний вектор розвитку України початку XXI століття: реалії і перспективи» (Рівне, 2016, 10-11 листопада), V Міжнародна наукова конференція «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 2017, 23-24 листопада), Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2018, 27 лютого – 2 березня).

Публікації. Результати дисертаційного дослідження викладено у 18 наукових публікаціях, з яких 10 опубліковано у фахових виданнях, затверджених ВАК України, 2 – у міжнародних періодичних виданнях.

Структура роботи. Дисертація складається із вступу, основної частини (трьох розділів), висновків, списку використаної літератури та додатків. Загальний обсяг становить 389 сторінок, з яких основного тексту 194. Список використаних джерел і літератури включає 702 позиції.

РОЗДІЛ 1
СОЦІОКУЛЬТУРНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ЛІТУРГІЙНОЇ ТВОРЧОСТІ В ГАЛИЧИНІ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТЬ

1.1. Вплив міжконфесійних дискусій на розвиток української духовної музики у Галичині

Розвиток української культури тісно пов'язаний з особливостями історико-суспільних процесів, спричинених територіальним розташуванням нашої держави. Тривале перебування в колі різних етнічних та політичних угрупувань зумовило особливі запити національного соціуму, що найяскравіше проявилося в духовно-релігійній площині та особливостях обрядів конфесійного устрою. У цьому контексті слід уточнити, що на відміну від сакрального мистецтва, ще один важливий національний маркер – фольклор, розвивався стихійно і відчутно реагував на середовище. Натомість літургійний канон був спрямований на максимальне збереження традиції і тривалий час змінювався мінімально.

Відчутний вплив на теоретично-стильовий контекст української духовної творчості в Галичині мали соціокультурні процеси, які відбувалися в межах Австро-Угорської імперії. Зокрема, у другій половині XIX століття західноєвропейське суспільство переживало певне розчарування, спричинене активним розвитком науки і техніки, що зумовило такі явища як індустріалізація, модернізація виробництва, перебудова економічних стосунків із виникненням понять «класів» і «класових відносин». Зазначені зміни загострили суспільні взаємини, а також спровокували переосмислення переконань, уявлень та цінностей різних соціальних груп. На цій основі проблематика суспільного дискурсу щодо економічної площини матеріально-виробничих взаємин розширилася до меж політичного устрою і духовної сфери життя. Саме тому український етнос, розрізнений в межах

австрійського, російського, а згодом і польського геополітичних впливів так гостро відчув конфліктні сторони трьох різних конфесій – православної, греко-католицької і римо-католицької. Це зумовило реформування обряду в ділянці літургіки та церковного співу, а також вплинуло на духовно-релігійну творчість галицьких композиторів, які мистецькими силами підкреслювали національну приналежність.

Найпомітніші реформи були проведені наприкінці XIX – на початку XX століть, що докладно зафіксовано у постановах церковних соборів, а також засвідчено широким спектром діяльності очільників церкви. Зокрема, міжконфесійна дипломатія та науково-просвітницька діяльність Папи Лева XIII вплинули не тільки на зміцнення Римо-Католицької Церкви (далі РКЦ), але й зумовили активне зростання суспільно-політичної активності її представників в межах Центральної України, що в подальшому переросло у відчутну конфронтацію з урядом Російської імперії (Додаток А, примітка 1). Це спричинило масовий перехід православних до РКЦ в 1905 році, а також започаткувало формування нових католицьких братств і товариств, відкриття таємних домашніх шкіл із пропагандою польського патріотизму та культивування пісень, властивих костельній практиці [413, С. 33]. Зокрема, 1912 року у м. Вінниці на квартирі Марії Оржеховської була виявлена таємна польська дитяча школа, якою керував гурток терціянок, а в 1913 році в будинку міщанина Франца Ловіцького на хуторі Баришковецька Мушка, що під Кам'янець-Подільським, виявлена таємна польська школа, якою керувала Марія Блонська [413, С. 33]. Подібні випадки зустрічалися доволі часто, тож незабаром за сприяння очільників духовенства тенденцію національного руху підтримали й українці. Певною кульмінацією стало проголошення Української Народної Республіки, а незабаром і скликання 1918 року в Києві Православного церковного собору за ініціативою Всеукраїнської Православної Церковної Ради (ВПЦР). Наслідком цього собору стала подальша легітимізація у 1921 році православної конфесії в Україні та

активна українізація обряду. Відзначимо певну симптоматичність, актуальність та взаємозв'язок цих подій із проголошенням незалежності Української Держави в 1991 році й отриманням томосу внаслідок порушення питання про автокефалію Української Православної Церкви у 2018-2019 роках.

Проблематика суспільно-політичних умов відчутно залежала від урядової системи імперії. Це впливало як на соціально-побутові умови українського етносу, так і на умови служіння української церкви. Зокрема, наприкінці XIX століття прояви українства в православ'ї в межах Російської імперії зазнали жорстких випробувань. Це виявилося у забороні проведення соборів, ліквідації культурно-просвітницької діяльності церковних громад, насаджуванні російської вимови церковно-слов'янських текстів, поширенні виключно російськомовної літератури, русифікації освітніх духовних осередків тощо. Такі урядові дії викликали в українського народу зворотню реакцію, що проявилася у відродженні національних традицій, в тому числі й богослужбових. Ось чому події 1917 року зумовили встановлення автокефалії Української Православної Церкви. В цьому контексті варто відзначити, що подібні спроби відомі ще з часів Ярослава Мудрого. За його ініціативи у 1051 році на Київську кафедру без згоди Константинополя обрали митрополита Іларіона. Подібно у 1147 році за ініціативи руського князя Ізяслава Мстиславовича було обрано митрополитом Климента Смолятича. Тож невипадково мова про автокефалію Київської митрополії відновилася на початку XX століття. Від того часу УПЦ прагнула канонічним шляхом відновити ієрархію українського православ'я за згоди Константинопольського патріарха. Особливо значимим у цьому плані виявився вже згадуваний **Всеукраїнський Православний Церковний Собор 1918** року, метою якого стало узаконення автокефалії УАПЦ (Додаток А, примітка 2). Ця подія відіграла дуже важливу роль у здійсненні низки важливих справ державного рівня, а також у реформуванні мистецької складової обряду, що визначало принаймні два важливі завдання. Перше

полягало у подоланні природнього консерватизму церковної музики на фоні інтенсивних новаторських пошуків у різних видах мистецтв, характерних для початку XX століття, а друге – в українізації обряду. Саме легітимізація православ'я у 1921 році активізувала привнесення національної компоненти у музичну складову. Відомі українські композитори підхопили це гасло, хоча українізувати богослужіння було непростим завданням. Певним орієнтиром у зазначеному напрямку став безпосередній зв'язок музичної сторони обряду з національним фольклором – народнопісенними джерелами, колядками, кантами тощо. Цей процес отримав широке розповсюдження і привів до створення Музично-хорової комісії та активних дискусій в колі музичних діячів, таких як Кирило Стеценко, Олександр Кошиць та Петро Козицький. Важливо, що в той же час, завдяки створеній Музично-хоровій комісії окремо обговорювали проблему підвищення професіоналізму співаків, необхідність організації підготовки церковних дириґентів-реґентів, шляхів здійснення контролю за станом церковних хорів та форми покращення їхнього матеріального забезпечення [557, С. 122-125]. Впровадженню прийнятих рішень завадила поразка Директорії УНР та встановлення радянської окупації, внаслідок чого Українське православ'я з його національним характером поступово витіснялося. Проте, навіть за цих обставин було створено першу Українську православну парафію при Миколаївському соборі на Печерську. Офіційно її зареєстровали згідно легалізованого радянською владою статуту навесні 1919 року [557, С. 119] і вже 22 травня під час першої відправи Служби Божої тут звучала «Літургія» М. Леонтовича українською мовою [541, С. 147]. Уряд Директорії УНР на чолі з С. Петлюрою та В. Винниченком 1 січня 1919 р. прийняв закон про автокефалію Української Православної Церкви, а 14 жовтня 1921 р. відбулося її формальне утвердження [604, С. 296].

Поруч із проголошенною УАПЦ в Україні поширювалася діяльність Російського православ'я на чолі з патріархом Тихоном, а також організованої

більшовиками т. зв. «Живої церкви» (ін. назва – Синодальна або Обновленська церква) (Додаток А, примітка 3), які пропагували русифікаторські ідеї [303; 117]. В той же час влада більшовиків з 1926 року ініціювала практику масових доносів, допитів, а також арештів православних українських єпископів і священиків. У жовтні 1927 року за вимогою Державного політичного управління (ДПУ) на другому Всеукраїнському Православному Церковному соборі було усунено з керівної посади митрополита Василя (Липківського), а 28-29 січня 1930 року скликано ліквідаційний собор УАПЦ. Так поступово сталінська система ліквідувала церкву як інститут, знищила майже весь єпископат, а 27 листопада 1937 року було розстріляно мирополита. Нове відродження УАПЦ відбувалося вже після проголошення незалежності України, коли 25-26 червня 1992 року у Києві в резиденції митрополита Філарета (Денисенка) відбувся Всеукраїнський Православний Собор, що об'єднав УАПЦ та частину УПЦ в єдину Помісну Православну Церкву (Додаток А, примітка 4).

Варто відзначити, що наприкінці XIX ст. в межах Російської імперії (існувала до 1917 року) цілеспрямованих утисків зазнавала також і римо-католицька церква. Зокрема, у єдиній на той час Могильовській римо-католицькій митрополії ліквідували духовні навчальні заклади у Кам'янці-Подільському, Луцьку, Олиці, Житомирі, Звенигородці. Згодом це призвело до функціонування лише трьох римо-католицьких дієцезій на українських етнічних землях в межах імперії (Житомирської, Кам'янець-Подільської, Тираспільської) і лише однієї Житомирської семінарії. Окрім цього, російський уряд здійснював тривалі судові процеси над місіонерами-католиками, котрі навертали православних до католицизму [414, С.43]. Спланованими акціями щодо винищення римо-католицького духовенства та парафіян позначився період з 1917 по 1923 роки. Більшовицька влада конфісковувала усі наявні депозити католицької церкви, позбавляла її прав юридичної особи, зобов'язувала передавати майно та цінності у фонд держави, організовувала попередню цензуру костельних проповідей,

переслідувала священиків, забороняла поширення в народі ікон, що неодноразово призводило до відкритого опору пресвітерів та парафіян [408, С.192]. В межах СРСР пропагандистський механізм завдав нищівного удару католицькій церкві, яка до середини 1937 року зазнала практичного винищення [408, С. 193]. Спонтанне відродження РКЦ розпочалося після завершення Другої світової війни. В 1944 році було організовано Раду у справах релігійних культів, що надавала можливість релігійним спільнотам проводити легальну діяльність, проте під повним контролем державних структур.

Дещо інша ситуація була в Галичині, яка в XIX ст. входила до складу Австро-Угорської імперії, а з 1918 року галицькі українські землі відійшли до Польщі. В цей період більшість українців належали до Греко-Католицької Церкви, що також зазнала впливу пріоритетів імперських рішень. Так, якщо під час правління Габсбургів влада підтримувала греко-католиків, зокрема, реформувала систему початкової та середньої освіти і сприяла розгортанню видавничої продукції, то перебування УГКЦ у складі Польщі зумовило низку проблем. Показовим виявилося те, що наприкінці XIX ст. єдиним регулятором відносин поміж національними меншинами було австро-угорське законодавство, яке встановлювало покарання за примусову зміну конфесії. Натомість на початку XX ст. польські римо-католики отримали привілеї від уряду Габсбурзької династії. Від того часу потреби греко-католицьких громад ігнорували, а церковників відкрито зневажали [150, С.154; 244, С.122.]. Ситуацію істотно погіршувала й пасивність більшості греко-католицького духовенства та неорганізованість тих безпосередніх обов’язків, що вона виконувала [253, С.293-294].

Значимим кроком для утвердження самостійності УГКЦ став **Провінціальний Собор,** який проходив у Львові 1891 р. за участі провідних діячів – митрополита Сильвестра (Сембратовича), єпископів Луки Солецького, Юліяна Пелеша, Юліяна Куциловського, священиків Ісидора Дольницького, Василя Чернецького та інших. Під час Собору відбулася

дискусія довкола питань літургіки і практики церковного співу, що стосувалося також і музичних виконавських аспектів. В цьому контексті порушували питання не лише засобів практичного покращення церковного співу, але й впливу на активізацію наукової діяльності і збільшення масштабів друкованої літератури літургійно-ужиткового спрямування особливо уставів. Це спричинило вихід наступних видань: «Типіка» І. Дольницького (1899), «О сьвящених обрядах» І. Дольницького (1900), «Типіка перемиського» о. Гургули (ймовірно Володимира Івановича – *С. Г.*; 1903) [254, С.191-192.], «Підручника церемоній» І. Дольницького (Львів, 1907), «Літургіки гр. кат. Церкви» о. Є. Гузара (Львів, 1910) «Молитвенника християнської родини» (містив молитви, акафісти, науку для подружжя, Літургію, чин вечірні, утрені, тропарі та пісні) видавництва Чину св. Василія Великого (Жовква, 1910) та інших. Зазначена література і тривале обговорення низки конфесійних проблем спонукали до певного оновлення церковної обрядовості, що позитивно впливало на суспільно-політичну ситуацію в Галичині.

У цьому контексті набуло актуальності регламентоване впровадження змін у суспільно-політичне життя Галичини. Зокрема, відчутну роль відіграла угода 1866 року поміж імператором Францом Йосифом І (1848–1916) і польською шляхтою Галичини. Згідно з цією угодою основні урядові структури (крайова адміністрація, судове самоврядування, керівництво шкільництвом) переходили у сферу впливу поляків; польська мова ставала урядовою, а Львівський університет підлягав полонізації. Та навіть за цих умов греко-католицька ієрархія на початку XX ст. не втратила підтримки уряду Габсбурзької монархії, що посилювало конфлікт з польською стороною. Водночас відбувалося розпорошення менталітету українського етносу в середовищі греко-католицького духовенства та світської інтеліґенції Галичини під проводом москвофільства, що об’єднувало прихильників церковно-слов’янської мови та підтримувало зросійщення населення (Додаток А, примітка 5). Зокрема, ідеї панславізму та слов’янофільства

істотно впливали на світогляд багатьох священиків і композиторів (П. Бажанського, В. Матюка, В. Садовського, Я. Ярославенка) [510, С.380]. Впритул до кінця Першої Світової війни ця ідеологія суттєво позначилася на діяльності важливих суспільно-громадських інституцій Львова, серед яких Ставропігійський інститут, видавничо-просвітницьке товариство Галицько-Руська матиця, Народний дім, Товариство ім. Качковського, а також визначало тематику заснованих ними газет, журналів, альманахів і збірників, як от «Слово», «Зоря Галицька», «Галичанин», «Новини» тощо [503, С. 56-57].

В той же час відчутну підтримку греко-католицького і православного духовенства – митрополитів УГКЦ Сильвестра (Сембратовича), Андрея (Шептицького), священиків І. Кипріяна, С. Воробкевича та ін. – здобули народовці, які прагнули пробудити національну свідомість українців (Додаток А, примітка 6). Разом із прогресивними інтелектуалами (учителями, студентами, правниками, письменниками) вони створювали не тільки «Руські громади», товариства («Руська бесіда», «Просвіта», Товариство ім. Шевченка), але й засновували літературно-наукові, політичні та громадсько-політичні часописи («Вечорниці», «Нива», «Русалка», «Русь», «Діло») [503, С. 61-62]. Це динамізувало освітню, суспільно-політичну та культурну діяльність в Галичині не тільки до кінця Першої Світової [507, С.515], але й упродовж тридцятих років XX століття.

Певну проблему для збереження цілісності греко-католицької конфесії в межах етнічних українських земель Галичини становили мовні розбіжності. Зокрема, згідно з соціологічним дослідженням 1905 року з 24 778 греко-католиків менше половини (10 803) в щоденній розмові використовували українську мову, а 13 975 греко-католиків (тобто більшість) вживали польську «яко свою рідну мову, а тим самим причислили ся до польскої народности» [158, С. 388], зумовлюючи тим самим дискусії довкола питань дотримання юліанського чи григоріанського церковного календаря [149].

Частково це було пов'язано й з економічними перевагами, із прерогативою поляків у призначенні на керівні посади тощо. Ось чому багато українців, навіть у сільських місцевостях, розмовляло польською і хрестило дітей в костелах [226, С.229; 278], Поряд із цим було зафіксовано, що після проголошення указу «Об укреплении начал веротерпимости» 17 (30) квітня 1905 року Державною Думою Російської імперії впродовж 1905-1909 рр. в Люблінській, Сідлецькій, Подільській та Волинській губерніях з православ'я у католицизм перейшло близько чверті мільйона осіб [248]. Саме цей факт зумовив співіснування в одному місті чи селі церков різних конфесій для представників різних національностей [253; 247; 226].

Проте були й випадки гострого позиціонування такій тенденції. Зокрема, у Львові станом на 1912 рік зафіксували 10 церков для українського населення, дев'ять із них – греко-католицькі (Успіння Пресв. Богородиці, Непорочного зачаття Пречистої Діви Марії [церква Василіянок], Преображення Господа нашого Ісуса Христа, церква св. Петра і Павла, Сходження святого Духа, церква св. Параскевії П'ятницької, св. Миколая, св. Андрія Первозванного, св. Онуфрія) та одна – православна (св. Георгія Змієборця) [218, С. 24].

Важливу роль у збереженні кількості вірних УГКЦ відіграли церковні реформи, ініційовані дискусіями поміж прихильниками давніх традицій Української Церкви (т. зв. «візантійцями») та прихильниками католицьких нововведень у богослужіння (т. зв. «латинянами» або «західниками»). У цих суперечках найгостріше озвучували мовні питання [251, С.406-409; 16], до того ж на підставі проведених соціологічних опитувань. Так, за результатами досліджень о. Стефана Ковалева, у 1916 році 85 відсотків населення вміли промовити молитву «Отче наш» церковнослов'янською мовою «із великою кількістю перекручень» (Додаток А, примітка 7); 10 % читали її досить непогано, але багато слів не розуміли; 5% знали молитву тільки польською мовою [16]. Це надало підставу зробити висновок про погане володіння церковнослов'янською лексикою, тож було рекомендовано замінити її

побутуючою народною мовою для кращого розуміння парафіянами канонічних текстів.

Загальна конфесійна ситуація істотно загострилась у середині 1910-х, в роки великих військових протистоянь в Галичині. Зокрема, у період російської окупації провладне духовенство Російської Православної Церкви брало активну участь у насаджуванні православ'я на захоплених територіях (Додаток А, примітка 8). Так, наприкінці 1915 року Православна церква в Галичині (на тодішній території Польщі) налічувала біля 200 парафій [424, Т. III, С. 249]. Переслідування греко-католицької духовної еліти і заборона відправи Служб Божих українським священикам [28, С.5], особливо в Перемишльській та Станиславівській дієцезіях [116], набули загрозливих масштабів. Стабільні позиції продовжувала утримувати тільки Львівська архидієцезія [116].

У перші повоєнні місяці 1918 року із утвердженням польського панування в Галичині дещо оновилися дискусії довкола обрядовості Української Греко-Католицької Церкви: висували пропозиції щодо обмеження часу чину відправлення Літургій св. Василія Великого і св. Іоанна Золотоустого [306, С.167-168]), введення єктеній за добробут всього народу; з-поміж змін в річному колі йшлося про перенесення святкувань найважливіших релігійних свят на найближчі неділі [306, С. 169.] тощо. Водночас озвучували думки щодо вилучення Літургії оглашенних, оскільки «вони [оглашенні – *С. Г.*] не існували як спеціальна категорія» [307, С.85-88]. Обмеження стосувалися й вживання окремих виразів, як-от слів «Володар» церкви і «Папа Римський», кількість повторень яких пропонувалося скоротити від семи до одного – виголошення лише під час великого входу [307, С.123-124]. Загалом такі оновлення мали на меті скорочення відправ в часі, що виправдовувалося надмірною зайнятістю парафіян побутовими справами.

Відтермінування вирішення зазначених проблем було зумовлене підписанням Варшавського (1920), а потім Ризького (1921) мирного договорів. Як наслідок, нововстановлені міждержавні кордони вимагали корекції конфесійної домінанти. Зокрема, польський уряд розпочав політику розпорошення галицько-української громадськості, що полягала у витісненні Російської Православної Церкви з її колишніх ареалів (Холмщини, Підляшшя, Полісся) та створення сприятливих умов для її функціонування в Галичині [62, С. 1]. Водночас активізувалася конфіскація церков з їх подальшим «переосвяченням» на костели [290]. Це стало великою проблемою для невеликої кількості представників Української Автокефальної Православної Церкви (УАПЦ) [424, Т.ІІ, С. 292; 425, С.7-8]. Більше того, у 1923 році як інструмент тиску на українців православного віросповідання була створена Польська Автокефальна Православна Церква (затверджена 13 листопада 1924 року Константинопольським патріархом Григорієм VII), що поступово перетворювалася «в церкву православних поляків (яких ще нема)» [336] та для якої навіть було перекладено низку богослужбових текстів [58]. До 1928 року кількість таких православних парафій впродовж п'яти років зросла з однієї до сорока трьох [62]. Загалом усі зазначені урядові дії негативно впливали на цілісність українського греко-католицького населення і провокували подальші конфесійні протистояння в Галичині.

Паралельно здійснювалися відповідні кроки у коригуванні правових взаємин між римо- та греко-католиками. Їх відносини були регламентовані Конкордатом, підписаним 10 лютого 1925 у Ватикані, який, об'єднуючи римо-католицьку і греко-католицьку конфесії в одне ціле, розширював їхні повноваження та водночас обумовлював істотне обмеження прав греко-католиків. Сприяла здійсненню цього релігійно-політичного курсу й постанова арт. XVIII Конкордату, яка надала можливість польській владі успішно провести «унійну акцію» об'єднання православних з католицькою церквою східного обряду, що в подальшому мало б мати позитивні наслідки

для переходу греко-католицьких прихожан до римо-католицтва. Заохочення здійснювали відкритою агітацією, яка передбачала запровадження спеціальних навчальних курсів та заснування парафій з обов'язковим наділенням душпастирськими обов'язками навернених у католицизм православних священиків [318, С.326-327].

Обумовлена Конкордатом пропольська регламентація поширювалася й на саме греко-католицьке духовенство. Протистояння цим процесам полягало у збереженні українськості та осучасненні самих богослужінь Українською Греко-Католицькою Церквою. Тому, актуалізуючи типові для попередніх десятиліть суперечки щодо прерогативи того чи іншого календаря [149; 365] та дискусії проти уживаної церковнослов'янської мови як «поля впливу російщини» [43], «оживлення церкви» здійснювалося у практиці читання гомілій і молитов українською мовою, зумовлюючи повну українізацію церковних богослужінь вже в 1930-х роках, а також збільшення кількості їх проведення в неділі і свята. Велику роль у цьому процесі відігравали галицькі священики, багато з яких, будучи музично обдарованими, створили цілу низку музичних духовних творів. Це не лише пришвидшувало впровадження реформаторських кроків, але також покращувало мистецьку якість богослужінь.

Проте, незважаючи на старання окремих священиків, на покращення видавничої справи і фундацію багатьох навчальних закладів, загальний стан церковного співу в Галичині, особливо в невеликих містечках та сільських місцевостях, не покращився суттєво. Про це, зокрема, свідчать болісні зауваження Ф. Стешка у листі до М. Гайворонського від 28 жовтня 1937 р.. Констатуючи разючий розрив між рівнями розвитку світської і церковної музичної творчості, вчений, маючи для порівняння рівень виконавства у місцях свого перебування до еміграції (до 1923 р.), висловив максимальне незадоволення церковно-музичною практикою в Галичині на початку 1930-х років: «Дилетантизм цей панує як у церковно-музичній творчості, так і в виконанні церковних хорів у Галичині. Перебуваючи там у 1931-32 рр. і

цікавлячись справою церковного співу, я частенько заходив до різних церков у Львові, Перемишлі й ніколи не міг довго вистояти в церкві: виганяв мене й антимистецький репертуар, подібного якому ніде на світі не почуєте, й такого ж характеру виконання цього репертуару (та й добрих речей!). Церковна музика, як видно, дуже мало цікавить наших музик, а то й зовсім їх не цікавить» [419, С.102].

Подібні відгуки залишив директор Краєвого інституту народної творчості у Львові, проф. о. С. Сапрун у листі до митрополита Андрея, в якому йшлося про стан церковного співу: «Церковний спів… знаходиться під виконавчим взглядом на дуже низькому рівні. Що більше, уважаю, що він знаходиться на прямій похилій до дальшого упадку». Основними причинами такої ситуації автор вважав:

– недостатній авторитет дисципліни церковного співу в Духовних семінаріях під науковим оглядом: «Кожний священник повинен мати зрозуміння для справи церковного співу та інтересування піднести його в терені своєї праці» [372, С. 233]. Відтак нагальним завданням стало «ревізувати» плани навчання церковного співу і покращити авторитетність предмету;

– відсутність добре зорганізованих інститутів церковних півців або дяківських інститутів. «Дяк мусить вийти зі своєї школи першорядним виконавцем і мусить винести свідомість своєї великої задачі як виконавець». Для цього, на думку автора, необхідно в дяківських інститутах вивчати не тільки церковні наспіви, а й постановку голосу, партесний спів, дириґентуру, відомості з церковно-хорового репертуару та з історії церковної музики;

– наявність багатьох сільських хорів під керуванням неосвічених дириґентів, які не забезпечують культивування всенародного співу та допускають виконання у церкві несумісних з молитовним характером творів;

– недостатнє зацікавлення композиторів для складання нових церковних пісень. «Думаю, що проголошення час до часу відповідного

конкурсу на такі праці збудило би заінтересовання до тої роботи з боку наших композиторів» [372, С.233].

Зазначена критика дуже докладно визначила основну проблематику літургійного обряду УГКЦ, зокрема його музичної сторони. В цій ситуації особливу роль відіграв митрополит Андрей (Шептицький), який поруч із різноманітними напрямками діяльності, що стосувалися національних, ідеологічних, соціальних, медичних, культурних, освітніх, мовних питань, особливого значення надавав власне мистецькій складовій в літургійному обряді. Зокрема, він також добре усвідомлював, що подолання латинізаторських впливів та відновлення східно-християнської ідентичності можливе лише завдяки поверненню до обрядових практик XVI-XVII ст. З одного боку, це передбачало залучення духовних осіб до активного просвітництва населення, а з іншого – спонукало поглибленню знань і якості виконання церковного співу, задля чого було продумано ряд важливих кроків. Свідченням послідовної праці у цьому напрямку стала публікація «Декрету про церковний спів», виголошеного митрополитом 25 квітня 1941 року, у якому відзначалося створення «Комісії для церковного співу», в обов'язки якої входили наступні зобов'язання: видавати на основі іспиту теоретичних і практичних знань свідоцтва для дириґентів церковних хорів; посилено працювати над введенням всенародного співу (самолівки) на богослужіннях і користуватися при цьому збірниками церковно-народних і літургійних пісень, зібраних і опрацьованих В. Матюком, І. Кипріяном, М. Копком, О. Нижанківським, С. Людкевичем, Й. Кишакевичем та іншими; найдосвідченіших дяків нагороджувати чином читця і півця; слідкувати за новими нотними надходженнями, рецензувати їх та сприяти популяризації; зберігати якісну друковану продукцію [555, С.8-9].

А поруч з тим – підіймався загальний освітній рівень духовенства, в чому особливо посприяло заснування чину студитів (1904 р.), Станиславівської (1906 р.) і Перемишльської (1907 р.) духовних семінарій.

Окрім цього, стараннями митрополита було отримано офіційний дозвіл на відкриття Львівської католицької богословської академії з правами Папського університету (1928). Її створили на базі українського таємного університету у Львові (1929) [428, С. 20]. В подальшому підтримка духовної музичної творчості знайшла своє продовження у патронуванні Шевченківських концертів, крайових хорових конкурсів та багатьох інших музичних акцій, спрямованих на розбудову Української Греко-Католицької Церкви.

Відтак, незважаючи на складне суспільно-політичне становище українців, породжене перебуванням в межах полярних ідеологій та різних урядових систем, спостерігаємо постійне намагання утвердити у повсякденні історико-канонічну авторитетність УГКЦ. Тому цілісність та монолітність віроісповідного простору в Галичині утримувалася завдяки інтенсивній діяльності духовенства, що незважаючи на тривалі геополітичні, світоглядні, національні та конфесійні протистояння, намагалося мобільно вирішувати цілу низку проблем, пов’язаних, зокрема, зі східно-християнською церковною обрядовістю. Одним із пріоритетних завдань в цьому напрямку стала українізація богослужіння та підвищення рівня церковно-співочого виконавства поруч із його музично-стильовим наповненням і активізацією композиторської творчості українських митців в духовній царині. Важливо, що зазначені ракурси функціонування літургійно-хорової культури докладно обговорювали на шпальтах численних видань, що дозволяє визначити пріоритетність проблематики і форми розвитку релігійно-духовного мистецтва Галичини.

1.2. Відображення проблематики літургійної творчості Галичини у періодиці кінця XIX – першої половини XX століть

Духовне життя в Галичині, традиційно тісно пов'язане з конфесійною ситуацією та співочою стороною обряду, перебувало у постійному поступі. Це відображалося не тільки у богослужбових відправах, а й також у задокументованих свідченнях, що збереглися у публікаціях великої кількості видань другої половини XIX - першої половини XX століття: газеті «Руслан» (Додаток А, примітка 9), часописі «Діло» (Додаток А, примітка 10), тижневику Українського католицького союзу «Мета» (Додаток А, примітка 11), місячнику «Життя і знання» (Додаток А, примітка 12), літературно-науковому тижневику «Неділя», педагогічно-науковому двотижневику «Учитель» (Додаток А, примітка 13), науковому тримісячнику «Богословія» (Додаток А, примітка 14), газеті «Дяківському гласі» (Додаток А, примітка 15), журналі греко-католицького духовенства «Нива» (Додаток А, примітка 16), «Львівсько-Архіепархіяльних відомостях» (Додаток А, примітка 17), суспільно-політичному двотижневику «Перемиський вістник», тернопільському часописі «Подільський голос», «Віснику перемишльської єпархії», «Ілюстрованому музичному календарі» з нотними додатками (Додаток А, примітка 18), «Артистичному віснику» (Додаток А, примітка 19), «Українській музиці» (Додаток А, примітка 20), «Бояні», «Музичному листку» (Додаток А, примітка 21) та інших.

Відтак, найважливіші події духовного життя Галичини, зумовлені складною історичною ситуацією етнічних українців в межах чужоземного політичного впливу, докладно висвітлювалися у чисельних публікаціях, слугуючи надійним джерелом для дослідження. На загальний огляд й обговорення виносилися різнопланові теми, пов'язані з конфесійними дискусіями, літургійно-обрядовою проблематикою, теоретичними

розвідками, концертним життям, анонсами й рецензіями, а також перші проби музикологічних студій в ділянці церковного співу.

Найдавніші публікації зібрав, опрацював і видав Зиновій Лисько на сторінках варшавського часопису «Наша культура» (Додаток А, примітка 22). Дослідник опирався на матеріали галицької преси: [Допис з Перемишля] газети «Зоря Галицька» 1849 року (Додаток А, примітка 23), опублікований під криптонімом Г.Т. (ймовірно ініціали належали о. Григорію Турашу, пароху в Буневі Яворівського деканату – *С. Г.*), статтю «Несколько данных к истории пінія церковного в духовной семинарии во Львове» із «Зорі Галицької» Йосифа Левицького з Болшова та його ж публікацію «Історія введенія музикального пінія в Перемишли» в альманасі «Перемишлянин» 1852 року (Додаток А, примітка 24) [200]. У цих статтях оцінювалися не тільки виконавські особливості богослужіння в Перемишлі та Львові, але й усі принагідні обставини практикування із зазначенням важливих імен і прізвищ.

За останні десятиліття XIX ст. в результаті появи нових часописів видавнича діяльність в Галичині зросла і кількість друкованих матеріалів збільшилася. Розширилася також і тематика публікацій. Зокрема, в анонімній статті «Курс науки співу» («Діло», 1888) [40] та «В справі науки нотного хорального співу у нас по селах і містах» В. Матюка («Діло», 1898) [220] перед громадськістю постала проблема створення навчальних посібників для потреб церковного співу, що забезпечувало належний виконавський рівень хорів. З іншого боку, було започатковано процес осмислення музичної сторони богослужінь та їх фахової критичної оцінки, які знаходимо у наступних публікаціях: «Наше пініє церковне» М. Копка («Руський Сіон» – Додаток А, примітка 25, 1883) [176], анонімних «О чинѣ четця и пѣвця церковного» (Дяківський глас, 1895) [53] і «О плеканю співу церковного, фигурального и о хорах виконуючих співь фігуральный вь катедрі Станиславовской в році 1897» («Дяківський глас», 1897) [50], в матеріалі

І. Полотнюка «О однообразности церковного пѣнія» («Дяківський глас», 1897) [288] тощо.

У плані покращення якості знань і фахової компетенції дяків та реґентів показовою стала праця «Історія руського церковного співу» (1890) П. Бажанського [504, С. 34; 91] і чисельні тематичні публікації, серед яких: «Пояснення обрядовь, и перекладь пѣсень похоронних» («Дяківський Глас», 1897) [315] і «Догмати осьми гласів» («Дяківський Глас», 1897) [316] А. Слюсарчука, «Церковни пѣснопѣня, ихь назва и значѣнє» о. І. Кипріяна («Дяківський Глас», 1896, 1898) [162], «Основа коренного руско-церковного пѣнія» П. Бажанського («Дяківський Глас», 1900) [94]. Певним стимулом до активної діяльності стало оприлюднення біографічних матеріалів про відомих дяків Галичини у праці П. Бажанського «Бувальщина дяковь передь 50. лѣтами» («Дяківській Глас», 1897-1898) [90].

З розвитком церковно-співочого виконавства зросла кількість публікацій важливих відомостей про концерти духовної музики у Перемишлі та Львові. Відповідна інформація містилися на сторінках часописів «Діло» («Зі Львова…», 1893 [33]; «З Перемишля…», 1893 [34]; «Торжество Богоявлення в Перемишли», 1893 [73]; «Ювілейне торжество в честь Єго Святости Папи Льва XIII», 1893) [87] та «Галичанин» («Псалмы», 1893 [61]; «Делегация церковних певцов», 1896 [22]; «Пасхальные празники», 1896 [53]), часто, щоправда, без авторських позначок (Додаток А, примітка 26). Дотичними до цих проблем були також статті й самих священиків, зокрема «Церковни музикальни хоры» П. Бажанського («Дяківській Глас», 1898–1899) [95], в якій висвітлювалася діяльність церковних хорів та їхній репертуар, до якого входили переважно духовні твори Д. Бортнянського, М. Вербицького, В. Матюка та інших композиторів.

Загалом, такі газети як «Зоря Галицька», «Руслан», «Руський Сіон» і «Слово» (Додаток А, примітка 27) часто публікували матеріали, пов’язані з висвітленням проблематики літургійної музичної творчості Галичини XIX ст.

До оглядового кола залучалися питання, пов'язані з музичною освітою, тлумаченням церковних піснеспівів, а також висвітлювалася практична сторона церковного хорового виконавства. Інформація, вміщена у журналах і газетах, була активно дискутована завдяки використанню популярної мовної стилістики, що сприяло розумінню широким колом громадськості самобутніх процесів у церковно-співочому мистецтві та їх подальшому обговоренню.

Так, **упродовж першого десятиріччя XX століття** актуальною залишалася проблема підняття рівня професіоналізму дяків та реґентів, і це активно висвітлювалося у таких статтях як «О приготовленню до дяківських испитов» без зазначення авторства («Дяківський глас», 1900) [51], «Конкурс на посади дяків при кафедральній церкві в Станиславові» О. Гордієвського («Руслан», 1902) [133], «Церков а [Церковна – *С. Г.*] просвіта» Т. Тимінського («Руслан», 1902) [326].

В освітній сфері продовжувала зростати необхідність у навчальній літературі з вивчення церковного співу, а також поглиблювалася критична оцінка вже опублікованих видань. Зокрема, у статті-рецензії «Наші шкільні співаники» С. Людкевича («Артистичний Вістник», 1905) [212] автор відзначив «Руський співаник для шкіл народних» В. Матюка, у відповідності до якого мали б комплектувати подібні підручники, та було рекомендовано розробити у цій справі певну методику викладання співу в початковій школі. В свою чергу, оновлення місткості таких збірників часто вимагало їх детального огляду й рецензування, які зазвичай поміщували у матеріалах преси. Сюди відносимо публікації «Співаник церковний» без зазначення авторства («Руслан», 1907) [71] і «Напівник І. Полотнюка. Виданий в році 1902. Критично-наукова розвідка» П. Бажанського («Дяківський глас», 1904) [93].

В цей період дещо нового ракурсу набуло осмислення специфіки церковного співу та його практикування, що простежується у публікаціях «Кілька уваг в справі церковній!» без зазначення авторства («Нива», 1907)

[37], «В справі організації церковних півців» о. В. Антона («Нива», 1908) [238] і навіть «Жіноче питання в церковнім співі» О. Воляньского («Нива», 1909) [243]. Варто зазначити, що проблема звучання жіночого хору на богослужіннях поставала вже не раз і це тривало до тих пір, поки Папа Римський Пій X у декреті Motu Propio «Tra Le Sollecitudini» («Серед турбот», 1903) погодив його використання, а також сформулював нові правила для виконання музики в католицькій церкві.

Важливо відзначити, що поступово поруч із проблемами практичного виконавства усвідомлювалася потреба дослідження самих текстів давніх гимнографічних піснеспівів з позиції їх походження і змісту. Відтак, на початку XX століття вийшли дві знакові статті – «Артистична форма 118 псалма» о. П. Крип'якевича («Богословський вістник», 1900) [255] та «Візантійська церковна пісня і "Слово о полку Игореве"» В. Бирчака («Записки НТШ», 1910) [99] (Додаток А, примітка 28). Вагомість зазначеної тематики проявилася у наголошенні на спорідненості давньої української літератури з греко-візантійською традицією. Це було доведено на рівні аналізу строфічного тексту, його форми, виокремлення силаб, наголосів і присутності рими як характерної ознаки візантійських «церковних пісень». Зазначені праці заклали міцний фундамент для подальших студій церковного співу у філологічному й музикознавчому аспектах, тож не дивно, що майже через 100 років вони були передруковані у науковому часописі «Калофонія» Інституту літургійного співу УКУ у Львові.

Важливою темою для дослідження є також відомості про виконавську діяльність галицьких хорів і відповідний репертуар, зафіксований у програмах. Ця інформація час від часу з'являлася у культурно-мистецьких рубриках періодичних видань і переконливо засвідчувала відчутну активізацію концертної діяльності хорів різного рівня і профілю із різностильовим репертуаром. Найчастіше об'єктом критичних оглядів ставали концертні програми урочистих імпрез, де докладно фіксувалася

інформація як про виконавців, так і про їхній репертуар. Відтак, резонансними були повідомлення про святкування, під час яких поруч із класичними творами виконувалися й духовні, а також про концерти із прерогативою звучання літургійної та паралітургійної музики. Найзнаковіші події докладно описані у таких статтях як «Композиторський концерт о. І. Кишакевича в Перемишлі» Учасника («Діло», 1901) [331], «Великий духовний концерт» О. Нижанківського («Діло», 1904) [233], «Духовний концерт «Львівського Бояна»» А. Вахнянина («Діло», 1904) [107], «Про духовний концерт в Дрогобичи» підписаній криптонімом О. Р. («Руслан», 1905) [267], «Також четвертий «Духовний концерт»…» І. Копача («Діло», 1908) [175] та багато інших.

Дотичним до цих проблем стало обговорення діяльності видавництв, що передбачало практичне забезпечення відповідними матеріалами як виконавських колективів, так і дослідників. Про це писав С. Людкевич у статті «Наші видавництва і музикалії за останні літа (1900-1905)» («Артистичний Вістник», 1905) [211], де звернув увагу на роботу видань нотної продукції, наявні популярні збірники. Також виокремив потребу публікування окремих значимих хорових композицій, що не лише уможливить їх практичне виконання, але й музично-теоретичний аналіз.

Важливо відзначити, що активізація видавничої діяльності часто була зумовлена плідною творчою діяльністю галицьких композиторів та церковно-музичних діячів. Тож предметом вивчення були не лише твори, а й біограми та огляд здобутків у літургійній царині, які регулярно публікували спеціалізовані мистецькі журнали. Підвищеної уваги заслуговують постаті таких священиків і композиторів як: «о. Порфирій Бажанський» («Ілюстрований музичний календар», 1904) [101] та «о. Віктор Матюк» («Ілюстрований музичний календар», 1906) [100] у статтях І. Біликовського; «Йосиф Кишакевич. Біографічний начерк» Домета [В. Садовського] («Альманах музичний: Літературна часть першого Ілюстрованого календаря музичного на рік 1904») [140], «Іван Біликовський» («Альманах музичний:

Літературна часть першого Ілюстрованого календаря музичного на рік 1904») [152] та «Йосиф Вітошинський» («Ілюстрований музичний календар» 1907») [153] у дослідженнях Р. Зарицького; постаті Д. Бортнянського та Дж. Палестріни у статті А. Вахнянина «Два реформатори церковного співу» («Артистичний Вістник», 1905) [109]. Необхідно підкреслити, що А. Вахнянин, будучи ознайомленим із працями по історії церковного співу Д. Разумовського, С. Смоленського, О. Львова, М. Потулова, ділив історію церковної музики на чотири етапи, із врахуванням концептів монографії Д. Разумовського «Церковное пение в России» (1867) [435, С. 9].

Важливо відзначити, що першого десятиріччя XX століття у багатьох статтях на тему української церковної музики висвітлювався її істотний вплив за межами України. У цьому контексті особливої уваги заслуговує матеріал В. Садовського про значення українських композиторів в історії розвитку церковного співу в Російській імперії – «Русько-українські духовні композитори і їх заслуги коло піднесення церковного співу в Росиї» («Альманах музичний: Літературна часть першого Ілюстрованого календаря музичного на рік 1904») [143]. Продовженням розробки окремих аспектів такого роду проблематики стала стаття цього ж автора «Hector Berlioz про хор Придворної капелї в Петербурзї та про Бортнянського» («Артистичний Вістник», 1905) [145]. До питання історіографії взаємодії національних і загальноєвропейських чинників у музичних зразках та проблематики галицького музикування звертався також і С. Людкевич у статті «Націоналїзм в музиці» («Артистичний Вістник», 1905) [210].

Провідники галицького духовенства добре усвідомлювали широке коло мистецької проблематики літургійного обряду, відповідно активно обговорювалися важливі питання. Таким було питання переходу греко-католиків у римо-католицький обряд, що знайшло відображення у різних полемічних матеріалах. Відтак, статті про особливості співжиття галичан з іншими конфесійними системами часто публікувалися на сторінках журналу

«Нива», яким опікувалося греко-католицьке духовенство. Серед них найважливішими були наступні: «О переходах з обряду гр.к. на обряд лат.» Душпастиря з села («Нива», 1906) [150], «Причини переходів з обряду гр.-кат. на обряд лат.» о. Кр. («Нива», 1906) [253], «Голос чужинця про наші церковні відносини [переклад]» о. А. М. («Нива», 1908) [237], «Поляки против унії і конкордиї» о. Онуфрія Воляньского («Нива», 1909) [244] та інші. Це засвідчувало не лише непростий стан греко-католиків у період складних конфесійних взаємин, про що йшлося в попередньому параграфі, але й необхідність постійної праці в літургійно-мистецькій царині. Очевидно, що внутрішнє життя парафій помітно впливало на якість літургійно-обрядової культури.

Загалом, огляд джерел кінця XIX – першого десятиліття XX століть продемонстрував широкий спектр обговорюваних питань церковного та церковно-музичного життя. Особливого значення набуло висвітлення проблем канонічної, естетичної і стильової складових співочого супроводження відправ, особливостей навчального процесу і ознайомлення з відповідними посібниками, концертна діяльність і репертуар хорів, систематизація життєвого і творчого шляху священиків-композиторів тощо. Зазначені напрямки поступово розширювалися, збагачувалася методологія і випрацьовувалися критерії оцінки попередніх досліджень. При цьому показовим є те, що представники богослужбової сфери у своїх публікаціях першочергову увагу надавали естетиці й історії церковного співу та окремих канонічних жанрів. Тож навіть побіжне знайомство із змістом тогочасної періодики засвідчує часте звертання дописувачів до літургійних проблем, що переконує в домінуванні духовного чинника у світогляді та побуті українського населення Галичини.

Важливо, що зміст публікацій не лише фіксує, а й виявляє глибинні потреби української церкви, висловлені авторами від імені практикуючих парафіян. Відтак, неможливі для ігнорування обставини функціонування

музично-літургійної сфери греко-католицької обрядовості зумовили природнє прагнення суспільства до змін, що потребувало їх осмисленого впровадження. Такою є критична стаття «Потреба реформи богослужбового співу у греко-католицьких церквах» («Руслан», 1913) Є. Турули, одного з найавторитетніших прихильників самолівкового співу [328]. У статті осмислюється потреба реформування церковно-співочої практики з позиції висвітлення характерних особливостей церковного співу (у порівнянні зі світською музикою) впродовж різних історичних епох. Автор аналізує значення партесного та крилосного співу, обґрунтовано критикує діяльність церковних хорів, подає низку рекомендацій щодо використання музичного інструменту (фісгармонії) при одноголосому співі дяка під час літургійного обряду та відзначає цінність самолівкової традиції у церквах Галичини. Також виокремлені причини занепаду церковного співу, серед яких найважливішою, на думку автора, є створення лінійної нотації, що дозволила переписувачам змінювати мелодії «на свою вподобу й лад» та спричинилася до написання духовних творів композиторами «золотої доби» в італійському «дусі чужинців». Особливо автор критикує втрату поважного стилю богослужбової музики через насильницьке прикріплення мелодики світських творів до тексту церковних пісень (підкреслення моє – *С. Г.*); співання «крикливих оперових» композицій А. Нанке, Д. Сарті, І. Дорнера, Я. Гесселя, а також небезпечний вплив суміжних сторонніх конфесій (російської православної церкви та вірних латинського обряду) із властивою для них демонстративною величчю та блиском. Назагал все зводиться до недостньо фахової освіти в оволодінні навиками церковно-співочого мистецтва, що вимагає негайного реформування процесу навчання церковного співу. На цій основі Є. Турула відзначає цілий ряд проблем та засобів їх вирішення, зокрема, згладженість відмінностей між світським та церковним виконанням, одночасність хорового звучання, очищення самолівкового співу від багатоваріантних інтерпретацій, дотримання доступних та простих засобів музичної виразності, збереження силабічності задля увиразнення текстової

сторони піснеспівів, а головне, необхідність запровадження місячних навчальних курсів з церковного співу для забезпечення вільного прочитання нотного тексту хористами у будь-якій місцевості та у вивченні всенародного співу за допомогою створення пробних хорів [328]. На нашу думку, рекомендовані автором зміни, вперше висловлені за останні кілька десятків років, надали можливість не тільки впроваджувати відповідні кроки у церковно-хоровій справі, а й засвідчили готовність громадськості до розвитку цієї важливої для українців мистецької сфери.

Водночас намагання духовно-мистецької еліти втілити якісні зміни у практику церковно-співочого виконавства впродовж 1910–х рр. визначило домінантну проблему – недостатність постачання навчально-методичною літературою закладів освіти різного профілю. Відтак, серед збережених матеріалів інтерес представляє рецензія на новодрук під назвою «о. Віктор Матюк: Співаник церковно-народний для шкіл народних» І. Юцишина («Учитель», 1912), де проаналізовано змістове наповнення збірника та підкреслено практичність видання [357].

Негативні для внутрішнього життя УГКЦ наслідки Першої світової війни переконливо висвітлювалися у публікаціях тогочасної преси. Внаслідок цього відбулося розмежування суспільно-релігійної проблематики, передусім пов’язаної з історичними обставинами, що вплинули на музичну сторону богослужінь. Типовою у цьому відношенні є замітка «Як собі радити без дяків?» із підписом «Священик без дяка» («Нива, 1916) [304], в якій автор пропонує засоби проведення церковного богослужіння за відсутності дяка. Зокрема, автор рекомендує залучати активних парафіян до літургійного співу в неділі і свята, а для буденних служб та панахид вивчити сільського хлопця. Також невідомий автор названої замітки вважає, що після Служби Божої необхідно виконувати всенародну пісню-молитву за Україну із поданими нижче словами:

«Боже на Україну поглянь

Ласкавим оком з висоти,

В часї недолї і страждань

Хто ж нам поможе, як не Ти» [304, С.134].

Особливої актуальності набули питання, що стосувалися нагальних змін у греко-католицькій літургіці. Їх знаходимо у публікаціях «Ще про потребу реформи в нашій Церкві» свщ. А. Галандюка («Нива», 1918) [306], «Чи Служба Божа повинна відправляти ся по українськи?» о. С. Ковалева («Нива», 1916) [251] та «Пережитки в нашій літургії (Конець)» свщ. др. Г. Костельника («Нива», 1918) [307], в яких порушувались проблеми, пов'язані із скороченням структури Служби Божої та її лексичної виразовості.

Подібна тематика продовжувала висвітлювалася і в матеріалах періодики **20−30-х років XX століття**. Так, дилеми конфесійного характеру, що перебували в центрі уваги суспільного життя Галичини, висвітлювалися у наступних статтях: «На межі католицизму і православя. V. Православ'я чинником хаосу» із підписом «Ф. Ф.» («Діло, 1924) [336], «Православна церква в ярмі. Промова пос. С. Хруцького» («Діло», 1924) [291], «Православна літургія на польській мові» без зазначення автора («Діло, 1923) [58], «Розмах православ'я» без авторських координат («Діло, 1928) [62] та інших.

Актуальним залишався й літургійно-обрядовий аспект, відображений у таких публікаціях: «Оживленнє церковного Богослуження і обряда» о. О. Гадзевича («Нива», 1921) [126], «Дальші "Спроби оживлення Богослужень і звичаїв у нашому обряді"» о. Ю. Гірняка («Нива», 1921) [129], «Дещо із богослужебних обрядів, про церковний устав (типик) і характеристичні виписки із давних богослужебних книг» Домета («Нива», 1923) [139], «Служба Божа українською мовою» без зазначення автора («Діло», 1924) [69], «Про Літургію св. Івана Золотоустого» о. В. Василика («Богословія», 1926) [242], «Про заручини в Галицькій провінції» о. В. Масцюха («Богословія», 1929) [261], «Про канон на утрені» о. С. Рудя

(«Богословія», 1929) [268]. Зазначені праці переважно стосувалися літургійних проблем та можливості якісного покращення церковного співу. Так, у статті о. В. Василика «Про Літургію св. Івана Золотоустого» міститься важлива інформація про походження та історичний розвиток Літургії, збереження найдавніших текстів. Про оновлення греко-католицького обряду також йшлося у статті о. Юстина Гірняка «Дальші “Спроби оживлення Богослужень і звичаїв у нашому обряді”» [129], де автор пропонує долати суттєві недоліки українського церковного співу та вивищувати його авторитет шляхом впровадження інструментального супроводу, а також посилити вимоги до музичного навчання разом із матеріальним заохоченням відповідної діяльності – забезпечення житлом, полем, сплатою податків місцевою парафією тощо.

Показово, що у 20-30-ті роки XX століття дописувачі не переставали акцентувати увагу на проблемі адаптації церковного співу, в тому числі й старовинних монодійних розспівів і піснеспівів, до сучасної хорової стилістики. Наголошувалося не тільки на вдосконаленні вивчення історичного, суспільного і мистецького контексту, а й на осмисленні провідних тенденцій в ужитковій і концертній сферах. Зокрема, у статті «Кілька заміток про наш церковний спів» («Музичний вісник», 1921) О. Залеського [270] порушувалася проблема невдалого впровадження хорового співу, що спричинило його «невідрадний стан» (Додаток А, примітка 29). Відтак, О. Залеський рекомендує повернутися у церковній практиці до одноголосого (монодичного) виконання, оскільки «такий спів робить далеко краще враження своєю могутністю та торжественністю, впрочім це історична ціха візантійської церкви» [270, С.7].

Не перестає опікуватися станом церковно-співочого мистецтва і С. Людкевич. У його публікації «Справа нашого церковного співу» («Український Вістник», 1921) [216] заторкнуті найважливіші проблеми, пов’язані із «занепадом», на його думку, церковної музики в Галичині.

Критикуючи «прямо катастрофальний» стан чотириголосого, дяківського та всенародного співу на богослужіннях, вокальні можливості парафіяльних хорів, їх виконавський репертуар, «що не відповідає примітивним вимогам естетики і релігійного виразу» [216, С.245; 510, С.245], та наголошуючи на відсутності тогочасної нотної друкованої продукції, автор закликає до негайного реформування церковного співу на практиці. Він радить покращувати систему освіти в різний спосіб, передусім шляхом створення відповідних кафедр у спеціалізованих навчальних закладах, або завдяки запровадженню спеціальних курсів з вивчення церковного співу. Вчений аргументує необхідність організації при соборах та при церквах у великих містах показових церковних хорів із залученням музично освічених співаків і досвідчених дириґентів, та рекомендує охороняти від «очищеної від усяких апокаліпсисів та апокрифів, безвартних, зманерованих новотворів» вартісну церковно-музичну продукцію [510, С.247].

Ціннісною на той час була також порада невідомого автора у статті «В справі співу шкільної молодіжи в церкві підчас Богослуженя» («Львівсько-Архіепархіальні відомости», 1924) [15]. У ній задля покращення музичної складової церковних служб пропонувалося залучати дітей шкільного віку до співу в церковному хорі в неділі і свята. Відтак, в майбутньому парафіяльні хори могли б отримати добре навчених виконавців, а парафія – досконалих хористів. Ця заувага перегукувалася і з необхідністю корекції етики поведінки вірних під час богослужіння. Певним критерієм такої ситуації стала анонімна публікація «Поведення вірних підчас служби Божої і літургічний спів» («Львівсько-Архієпархіяльні відомости», 1926) [54], насичена навіть кумедними фактами з парафіяльного життя.

Незважаючи на вище зазначену проблематику, активність церковно-хорового життя помітно зростала, про що свідчать чисельні відгуки, огляди, рецензії та віповідні статті, що подають розлогу інформацію про проведення урочистих заходів духовної тематики у матеріалах періодики 20-их років XX

ст. Серед таких дописів зустрічаємо наступні: «Концерт в честь Нижанківського» без вказівки на авторство («Громадська думка», 1920) [39], «Концерт псальмів» у Дрогобичі» без авторських позначок та С. Людкевича («Громадський вісник», 1922) [38; 208], «Святочний духовний концерт у Львові» без зазначення автора («Громадський вістник», 1923) [66], «На закінчення 300-літнього ювилею св. свщ. Йосафата Кунцевича» Богословсього Наукового Товариства (Societas Theologica) («Богословія»,1925) [103] та інші. Аналіз концертних програм та висвітлення рівня виконавської майстерності хорів у таких статтях сприяє виокремленню прерогативного співочого репертуару різних колективів як на місцевому, так і регіональному рівнях, а також дає можливість зрозуміти причини визначеного слухачами жанрового відбору літургійних та паралітургійних творів.

Попри це перспектива впровадження церковних композицій у літургійну практику зумовила їх відчутне збільшення, що виявляємо завдяки великій кількості відповідних рецензій у пісенних збірниках. Зокрема, серед літературно-аналітичних бібліографічних джерел знаходимо критичні відгуки на такі новодруки як «Збірник літургічних і церковних пісень на основі народних напівів. Аранжував на мішаний хор Д-р Станіслав Людкевич. Львів, 1922» секретаря митрополита Андрея (Шептицького) Ф. Сташинського («Нива», 1922) [319] та «Співаники о. Віктора Матюка» священика під криптонімом «І. Р.» («Нива», 1924) [250], у яких обговорювалися посталі перед авторами завдання, методи їх втілення, а також підкреслювалась цінність видань.

Творчі напрацювання священиків-практиків церковного співу та професійних композиторів у богослужбовій сфері спричинилися до появи низки персоналістичних матеріалів. Серед них важливими стали такі публікації як «Остап Нижанківський і наша суспільність» С. Людкевича («Громадська думка», 1920) [214] і «Музика з божої ласки» [про В. Матюка] П. Лисяка («Діло», 1924) [201], в яких викладено біографічні матеріали про

того чи іншого композитора, зазначені найпоказовіші музичні твори та обґрунтовано значення творчості митця у загальних процесах тогочасного церковно-культурного життя Галичини. Не припинялися також і дослідження впливу представників «золотої доби» на розвиток церковного хорового співу в Галичині, чому присвячена стаття «Як пізнали Д. Бортнянського в Західній Україні?» В. Щурата («Музичний листок», 1925) [352].

Показово, що пропорційно до зростання персонологічних досліджень, спектр вивчення проблемних зон літургійної музики збагатився появою поодиноких звернень до лінійно-хронологічного опису багатопрофільної дільності знакових представників богослужбової культури. Серед таких дописів цікавими фактами вирізняється оприлюднена стаття «Прелат Ісидор Дольницький, духовний отець, літургіст і піснетворець» О. Боцяна («Богословія», 1923) [104].

Відтак двадцяті роки XX століття виявляють стабільність обговорюваних у попередніх десятиліттях проблем і демонструють усвідомлення ваги освітніх чинників у розвитку церковного мистецтва, зокрема духовно-музичної освіти та хорового виконавства у рамках обрядово-практичної та концертної діяльності. Глибшого осмислення сягнули питання зовнішніх та внутрішніх умов функціонування УГКЦ, зокрема її конфесійної конкурентноспроможності, етики поведінки парафіян, заохочення різновікових груп населення до участі у церковних хорах, дотримання допустимих канонами та уставом обрядових дій священика під час богослужінь тощо.

Тридцяті роки XX століття позначені не менш важливими теоретичними та історико-стильовими розвідками. Так, інформація про ініціаторів культурно-мистецьких зрушень та просвітників громадськості з середовища священиків знаходиться у статті Б. Кудрика «Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі» («Богословія», 1938) [197]. А цілком нового значення набула актуальна і в сьогоденні тема стосовно відмінностей церковного календаря. Про це засвідчують чисельні публікації літургійно-

обрядової спрямованості, серед яких найтиповішою, на нашу думку, є стаття «Спільні чи окремі свята?» SIMILISa («Діло», 1932) [365]. У матеріалі «Вечірня св. Великої Пятниці і винос плащаниці» Домета («Нива», 1938) [141] підкреслено особливості церковного обряду із демонстацією нововведень в літургіці.

Початок 30-х років виокремився впровадженням важливих реформаторських змін у літургійно-музичному житті Церкви. Мова йде про забезпечення якісної церковно-музичної освіти завдяки регламентації нової енцикліки Папи Римського Пія XI «Deus scientiarum Dominus» («Господня наука») від 24 травня 1931 року, яку детально розглянув ректор Львівської духовної семінарії Йосиф Сліпий у статті «Реформа богословських студій» («Богословія», 1932) [314]. Поступ у цій сфері сприяв появі низки матеріалів про давніше засновані та новостворені дяко-реґентські навчальні заклади. Зокрема у серії статей «Перший наш хор в Галичині: в соті роковини його заснування в Перемишлі (1829-1929)» Б. Кудрика («Нова Зоря» 1929–1932) [192] подано передумови заснування Перемишльського духовно-мистецького осередку та його хору, відзначено «нечувану сензацію» їх діяльності (Додаток А, примітка 30).

Відтак, реформування церковної освіти внаслідок посиленої зацікавленості практичним життям Української Церкви зумовило вихід цілої низки публікацій. Так, у статті «Перша музична школа в Галичині» («Життя і знання», 1934) [202] З. Лисько прослідкував історію виникнення першої музичної школи (Institutum cantorum et magistrorum chorae) у Перемишлі 1828 року та відзначив М. Вербицького та І. Лаврівського як двох визначних «компоністів», вихідців із цього культурного середовища. Відомості про появу хорового церковного співу та його практикування у навчальних закладах Перемишля і Львова містить стаття «Початки музичного мистецтва в Галичині» З. Лиська («Наша культура», 1936) [204] (Додаток А, примітка 31). Аналогічні за своїм спрямуванням були матеріали публікацій «Музичне

життя в духовній семінарії у Львові» А. Цегельського («Українська музика», 1938) [344].

Активізація навчально-виховного процесу зумовила потребу впорядкування відомостей з історії розвитку українського церковного співу, які фрагментарно чи комплексно висвітлювалися у серії наступних матеріалів: «Українська церковна музика. Короткий нарис історії розвою» О. Курочки («Мета», 1931) [198], окремо надрукованих матеріалах «Про українські псальми та канти» В. Андрієвського («Життя і знання», 1937) [4], «Доба старовинного українського т.зв. “партесного” співу» Б. Кудрика («Богословія», 1937) [183], «Про церковний спів» із підписом «Ляїк» («Мета», 1939) [295], «З історії української музики XVII ст. Церковна музика в Галичині» Ф. Стешка («Українська музика», 1938) [322]. Результатом зацікавлення Ф. Стешка історією галицької церковної музики став докладний аналіз реєстру нотної бібліотеки львівського Ставропігійського братства. Відтак, на основі власних спостережень під час перебування в Галичині 1931 року та опрацювання доступних джерел, автор звернувся до порівняльного аналізу музики різних регіонів України, демонструючи єдність церковно-музичних традицій та підтверджуючи особисті погляди на музичні процеси фактами суспільно-культурного життя. Водночас історико-популяризаторська стаття «Українська церковна музика. Короткий нарис історії розвою» міфічної особи О. Курочки стала зразком публікації неперевірених, а відтак і неправдивих матеріалів, що стосуються давнього періоду церковного співу, дат перших підручників та їх авторів, ствердження багатьох гіпотез тощо. Попри це, така робота стимулювала подальше ґрунтовне вивчення богослужбового мистецтва України.

Дещо вужчій тематиці – історіографії загальнонародного літургійного співу – були присвячені наступні статті: «За самолівковий напів по наших церквах» І. Миронюка («Нива», 1935) [222], «Плекаймо церковний спів» о. Омеляна Квіта («Нива», 1938) [262], «Церковний спів» із підписом

«Обсерватор» («Мета», 1939) [279] та «До дискусії про церковний спів» без авторських позначок («Мета», 1939) [23]. А тогочасний стан та аналіз практичних проблем в сфері хорового співу в руслі методологічної дискусії було висвітлено у публікаціях під тотожною назвою «Недостачі наших хорів» М. Антоновича та Р. Шипайла («Українська музика»,1937) [5; 349].

Загалом, присутність у пресі історико-теоретичних розвідок суттєво покращувала навчальний процес, стимулювала до їх впровадження у програми духовно-освітніх закладів, проте не сприяла удосконаленню практичної фахової музичної майстерності дяків та реґентів. Такі проблеми, як правило, вирішували шляхом введення короткострокових дириґентських курсів, відомості про які фіксувалися у статтях: «Дво і пів-місячний дириґентський курс» («Мета», 1935) [20], «Дописи з краю. Тернопіль: [Закінчення курсів диригентів, організованих Музичним Інститутом ім. М. Лисенка]» («Українська музика», 1937) [146] та «Цьогорічний диригентський курс» («Мета», 1938) [80] без авторських вказівок.

Результатом підвищення музичного рівня практикуючих церковних співаків та реґентів стала активізація концертної діяльності хорів. Тому традиційними протягом 30-х років XX століття залишалися дописи з приводу відзначення пам’ятних дат в історії Церкви та критичні огляди, рецензії, відгуки на виконавсько-співочу діяльність творчих колективів. Це засвідчили яскраві публікації: «Академія свята “Українська молодь Христові”» Т. Шухевича («Діло», 1933) [350], «Святочна академія в честь Пресв. Серця Христового» без спеціальних позначень («Діло», 1934) [310], «Духовний концерт львівського хору питомців» Б. Кудрика («Діло, 1935) [187], «Духовний концерт хору Гр-Катол. Духовної Семінарії у Львові» без вказівки на авторство («Мета», 1935) [25], «Духовний концерт українських питомців Духовної Семинарії у Львові» [Рецензія] М. Волошина («Мета», 1935) [121], «Свято Матері Божої» Р. Савицького («Українська музика», 1937) [301]; «Духовний концерт Святоюрського хору» («Мета», 1936) [186] і «Духовний концерт у Дрогобичі й Бориславі…» («Мета», 1937) [185],

«Музична частина Академії в честь Митрополіта Й. В. Рутського» Б. Кудрика («Мета», 1937) [189] та інші.

Активізація композиторської творчості у галузі церковної музики сприяла продовженню досліджень творчості відомих українських композиторів та упорядкуванню їх музичної спадщини з елементами стилістичного осмислення. Зокрема виходять такі статті як «Мої спогади про Д. Бортнянського» І. Копача («Мета», 1934) [174], «Михайло Вербицький та українська суспільність» С. Людкевича («Діло», 1934) [209], «Сидір Воробкевич – музик» Б. Кудрика («Життя і знання», 1936) [194], «Музичні твори Й. Кишакевича» Ф. Стешка («Українська музика», 1937) [324], «Віктор Матюк (з нагоди 25-ліття смерти)» В. Білоцерківця («Життя і знання», 1937) [102], «Віктор Матюк, його доба і наша сучасність: З приводу 25-ліття смерти композитора» Б. Кудрика («Мета», 1937) [182], «Некролог: о. Олександр Нижанківський» («Українська музика», 1938) [232].

У цей же час вихід нових друкованих нотних видань також привертав увагу рецензентів. Серед них значимими стали відгуки: «Й. Кишакевич: Служба Божа по західно-українському церковно-народньому напіву на мішаний хор. Львів. Духовно-музичні твори Й. Кишакевича. Ч.21, ст. 32. Ціна зол.7.50» помічника пароха (на той час це був о. В. Садовський – *С. Г.*) церкви Преображення у Львові о. Петра Хомина («Нива», 1933) [272], «о. Осип Мартинків: Повна Служба Божа на 3 голоси. Муз. Накладня “Торбан”, Львів» автора з підписом «М. Кр.» («Нива», 1937) [227], «З новин нашої церковної музики. Михайло Гайворонський. “Служба Божа”» Ф. Колесси («Діло», 1939) [166]. Загалом у зазначених публікаціях зверталась увага на жанрово-стильову орієнтацію та цінність того чи іншого видання.

Отож, тридцяті роки XX століття позначені звуженням спектру обговорюваних питань та водночас інтенсивністю розвитку кожного окремого напрямку дослідження церковно-музичного мистецтва. Традиційними залишалися проблеми духовної освіти та видавничої

діяльності. Суттєво збільшилася кількість історико-теоретичних напрацювань, рецензій на новодруки, матеріалів-оглядів творчості композиторів та відгуків на концерти духовної музики.

Таким чином, зазначені матеріали свідчать про поступове посилення наукового зацікавлення богослужбовою музикою, що зумовило розвиток окремого музикознавчого напрямку. Показово, що у висвітленні історичних і персонологічних фактів церковно-музичної культури особливої ваги набули актуальні проблеми конфесійного співжиття (загострені відносини між римо-католиками та греко-католиками, будівництво та переосвячення храмів), часткової модернізації греко-католицького богослужіння (скорочення, корегування змістового наповнення, мовного чинника) та його музичної сторони (відсутність дяків з музичною освітою, заохочення шкільної молоді до літургійного співу у неділі і свята), а також вплив знакових подій церковно-мистецького життя на розвиток духовної культури Галичини (відкриття Богословської академії, духовні концерти, ювілейні святкування).

Варто підкреслити активізацію серйозних музикологічних досліджень в ділянці історії церковного співу, що проявилася у низці тематичних монографій та статей. Серед них провідними, на нашу думку, є «Історія руського церковного співу» (Львів, 1890) П. Бажанського [91], «Джерела до історії початків доби церковного співу на Україні» (Прага, 1929) Ф. Стешка [320]. Окрему нішу заповнила праця «Про хоровий спів на Україні» (1936) О. Кошиця, присвячена проблемам церковного хорового виконавства [321], а також книга «Піонери музичного мистецтва в Галичині» (рукопис фіксовано 1931 роком, опубліковано 1937, передрук 1995) З. Лиська [203], що містила огляд творчості українських композиторів Галичини. Важливе місце у зазначеному списку займає праця «Огляд історії української церковної музики» (Львів, 1937) Б. Кудрика [191], написана на основі його ж дисертаційного дослідження «Історія української музики 1829-1873», де вперше було проаналізовано творчість М. Вербицького та І. Лаврівського.

Всі зазначені публікації відіграли важливу роль у розвитку духовної музики Галичини, заклали міцний фундамент для осмислення витоків українського літургійного співу та характерних особливостей окремих періодів для аналітичних студій над музичними творами. Важливо, що активна багатовекторна за рубриками видавнича діяльність української періодики уможливила відкритість проведення суспільних дискусій довкола окремих церковних проблем, що суттєво пришвидшило реформування літургійного обряду згідно результатів конфесійної полеміки серед вірних, священиків та благочинних службовців духовних інстанцій. В часі адаптації до складної системи організації богослужіння не оминався й аспект необхідності змін у навчальних програмах, підготовки церковних співаків, покращення якості літургійного співу, виявлення особливостей літургійного репертуару і жанрових прерогатив у композиторській творчості тощо.

Відтак загальне упорядкування джерел показало, що динаміка осмислення історичних умов та етики релігійного життя, окреслення стильових тенденцій та простеження формування виконавських співочо-літургійних традицій сприяли формуванню культурологічних та спеціально-фахових узагальнень, які стали основою подальших наукових розробок.

Висновки до Розділу 1

У 1 розділі дисертаційного дослідження йдеться про особливості соціокультурної і літургійно-конфесійної проблематики в Галичині кінця XIX – першої половини XX століть. На основі джерельних матеріалів розглядаються питання, пов’язані з міжконфесійною ситуацією, зумовленою територіальним розмежуванням українського етносу. Особливо значимим в цих умовах стало проведення Всеукраїнського Православного Церковного Собору (1918) з метою узаконення автокефалії УАПЦ. Ця подія відіграла важливу роль у реформуванні мистецької складової обряду, зокрема, у подоланні природнього консерватизму церковної музики на фоні інтенсивних

новаторських пошуків, а також у привнесенні національної компоненти у музичну складову. Водночас з метою утвердження УГКЦ у Львові відбувся Провінціальний Собор (1891), під час якого відбулася дискусія довкола літургійно-обрядових і музично-виконавських питань, а також активізації наукової діяльності і збільшення масштабів літератури літургійно-ужиткового спрямування. Це також вплинуло на оновлення церковної обрядовості і збагачення палітри духовної творчості галицьких композиторів.

Вагоме значення у досліджуваному періоді мала діяльність митрополита Андрея (Шептицького), який надавав мистецькій складовій особливого значення в літургійному обряді. Свідченням послідовної праці стала фундація духовних закладів, публікація «Декрету про церковний спів» (1941), фінансування нотних видань, патронування Шевченківських концертів, хорових конкурсів та багатьох інших музичних акцій. Все це динамізувало суспільно-політичну, культурно-просвітницьку і духовну композиторську творчість в Галичині кінця XIX – першої половини XX століть.

Велику роль у розвитку духовної творчості відіграла можливість активного дискутування довкола актуальних літургійно-мистецьких проблем на шпальтах чисельних галицьких видань. На загальне обговорення виносилися теми, пов’язані з конфесійними і літургійно-обрядовими проблемами, виконавські питання, видавнича діяльність, робилися перші проби історії та музикологічних студій в ділянці церковного співу.

Активізація композиторської творчості у галузі церковної музики відзначилася появою низки дослідницьких розвідок, зокрема «Як пізнали Д. Бортнянського в Західній Україні?» В. Щурата, «Михайло Вербицький та українська суспільність» С. Людкевича, «Сидір Воробкевич – музик» Б. Кудрика, «Музичні твори Й. Кишакевича» Ф. Стешка; відповідно висвітлювалася й концертна діяльність: «Композиторський концерт о. І. Кишакевича в Перемишлі» і «Великий духовний

концерт» О. Нижанківського, «Духовний концерт «Львівського Бояна»» А. Вахнянина.

Активна видавнича діяльність сприяла суспільному обговоренню цілого кола питань, пов’язаних з музичною освітою, змінами у навчальних програмах, підготовкою церковних співаків і навіть жанровими прерогативами композиторської творчості. Таким чином, все це сприяло усвідомленню суспільної ваги літургійно-хорової творчості, впливало на стилістичні риси композицій галицьких митців, а також підіймало загальний рівень музичної культури краю.

Основні положення розділу розкриті в наших публікаціях: «Богослужбова музична творчість Східної Галичини у світлі періодики» [441], «Відображення проблематики українського церковного співу у джерельних матеріалах Галичини кінця XIX – початку XX століття» [442], «Тенденційні напрямки розвитку хорової літургійної практики в Галичині кінця XIX – першої половини XX століть» [452].

РОЗДІЛ 2
РОЛЬ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА У КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ ГАЛИЧИНИ (за джерельними матеріалами кінця XIX - першої половини XX століть)

2.1. Тенденції розвитку хорового мистецтва у духовних закладах Галичини

Важливі зміни у культурно-мистецькому розвитку Галичини відбулися в останні десятиліття XIX ст. під проводом Української Греко-Католицької Церкви. Цей період ввійшов в історію тісною співпрацею духовенства з представниками музичних кіл, що проявилося не лише у мистецькому поступі краю, але й у відчутному пожвавленні освітніх процесів. Зокрема, суттєво активізувалася діяльність початкових шкіл та братств при церквах, передусім Львівського Ставропігійського братства при церкві Успіння, приватних закладів і духовних семінарій, а також чисельних короткострокових шкіл і курсів для сільських диригентів, організованих товариством «Боян», що спричинилося до піднесення загального рівня хорового виконавства. Зазначені заходи суттєво вплинули на пожвавлення концертної діяльності хорів Львівської духовної семінарії та Ставропігійської бурси за участю парафіяльних хорів і музичних товариств. Така творча співпраця особливо сприяла професійному обміну не лише репертуаром, але й музичними знаннями та виконавським досвідом хористів [464, С. 15], що сукупно підіймало професійний рівень колективів. Водночас ускладнювався і оновлювався репертуар, до якого входила велика кількість духовних творів, починаючи від др. пол. XVIII ст. до найновіших тогочасних композицій [464, С.17].

На цій основі було закладено міцний фундамент для впровадження у практику нових ініціатив, що забезпечувало реформування обрядово-літургійної та церковно-співочої практик, зростання кількості видань богословсько-теологічної (Додаток Б, примітка 1) й літургійно-ужиткової

(Додаток Б, примітка 2) літератури, розширення інфраструктури та внесення відповідних коректив у систему освіти.

Важливою подією, що вплинула на духовно-музичну сферу культурного життя галичан 1-ї половини XX ст. став освітній рух, регламентований реформою початкової освіти 1873–1874 рр., що передбачала обов'язкове навчання співу та музики в усіх категоріях народних шкіл. Проте, зазначена ініціатива зустріла на своєму шляху багато перешкод, зокрема небажання кваліфікованих педагогів-музикантів працювати у школах через відсутність розробленої методики викладання співу та необхідних підручників. Ускладнювала цей процес також нестача відповідних кадрів і відсутність належного адміністративного фінансування. Тож спів часто викладали не фахівці, а вчителі інших дисциплін. Окрім цього, поступово втрачався суспільний статус дяків, званих «попихачами найнижчого рода», як це було у Перемишлі [159]. Все це ускладнювало справу організації хорових колективів у загальноосвітніх закладах. Відтак, характерною тенденцією залишалися обмежені можливості учнів навіть із музичною освітою, що дозволяло забезпечити хіба одно-, чи двоголосий хоровий спів, про що писав у своїх пресових замітках Д. Січинський [538, С. 10], а в подальшому С. Людкевич, критикуючи аналогічну ситуацію в тридцятих роках XX ст. [213].

Водночас із впровадженням урядової реформи, музична освіта зазнала позитивних змін завдяки діяльності духовенства УГКЦ, яке опікувалося станом богословської й дяко-реґентської освіти, що сприяло підготовці кваліфікованих кадрів. Визначальними у цьому процесі стали постанови провінціального Синоду (Собору), який відбувся у Львові 23 вересня – 18 жовтня 1891 р.. Під час Синоду обговорювалися проблеми у сфері літургіки (Додаток Б, примітка 3) і богослужбового співу, що й зумовило затвердження змін у богослужбових практиках УГКЦ. Важливо відзначити велику роль в ініціюванні розгляду і затвердженні відповідних рішень Собору о. Ісидора

Дольницького, який аргументовано критикував стан церковного співу в Галичині [537].

Відтак, 25 вересня 1891 р. на І-й комісії пресвітери обговорювали особливості й функційне призначення греко-католицького богослужбового співу, його вплив на парафіян у порівнянні з римо-католицькою традицією, що залучала інструментальний супровід [375, С. 13]. Порушувалося питання специфіки антифонного виконання за наявності двох хорів і застосування трьох видів церковного співу – співу «на слух», нотного ірмолойного і т. зв. «фігурального». Відтак ірмолойний спів пропонували практикувати передусім вихованцям семінарій, а парафіян навчати співу на слух задля залучення до участі в богослужіннях. Натомість спів «фігуральний», що вважався нововведеним, рекомендували вживати лише під час деяких великих релігійних свят з умовою присутності достатньої кількості хорових співаків [49].

Важливим пунктом у постанові Собору стала рекомендація щодо використання зручних теситурних умов у відповідності до голосових даних хористів, що часто вимагало від реґента транспонування музичних творів чи застосовування модуляцій у відповідних частинах [49].

Окрім цього, в одному з рішень комісій Собору затвердили обов’язкове навчання співу у народних школах під керівництвом священиків, а в неділю і свята дозволили залучати «мужів праведних» та музично обдарованих людей до хорового виконання церковних служб та колядок. Вважалося, що це сприятиме опануванню церковним співом більшої кількості парафіян. Не залишилося поза увагою й питання покращення матеріального утримання дяків парохами церков [49; 297].

Важливо відзначити, що наприкінці XIX століття урядові нововведення в системі середньої загальної освіти і прийняття аналогічних постанов духовенством УГКЦ сукупно покращили виконавський рівень як у навчальних закладах різного профілю, так і на парафіях [528, С.5]. Цьому

також сприяло запровадження іспитів на підтвердження професіоналізму дяків, як це було, наприклад, у Перемишлі, Бережанах та ін. містах [26; 27].

Поступово виокремилися три сфери опанування літургійно-співочим репертуаром. До першої належали загальноосвітні заклади з простим, але різноманітним жанрово-тематичним хоровим репертуаром; до другої – вузькоспеціалізовані школи при церквах, дяко-вчительські інститути та семінарії із пріоритетом церковних творів; а до третьої відносилися професійні колективи, які свідомо розширювали свій репертуар літургійними і паралітургійними композиціями. Назагал, стан церковного співу в Галичині покращувався завдяки «дотриманню засад народного хорового виконавства і побутового музикування, через створення аматорських колективів (сільські та містечкові хори), діяльність яких була спрямована на забезпечення літургійних відправ, і професійних колективів, в яких формувалися основні репертуарні орієнтири, виокремлювалися жанрові та стильові домінанти духовного виконавства» [463, С. 169].

Позитивні зрушення відбувалися і в системі загальної та спеціальної дяко-реґентської освіти. Цьому сприяло публікування спеціалізованої навчально-методичної літератури, залучення до педагогічної діяльності професійних музикантів, частіше впровадження до літургійного обряду духовної творчості композиторів-священиків.

Необхідну базу у цій наполегливій праці забезпечували діючі або реорганізовані освітні заклади, засновані ще в минулих століттях. До таких належать: Ставропігійський інститут, греко-католицька Генеральна та Мала духовні семінарії у Львові (Додаток Б, примітка 4); Дяко-вчительський інститут, Руський інститут для дівчат (Додаток Б, примітка 5; в якому діяв хор, що співав під час богослужінь у каплиці, а також концертував під батутою С. Людкевича, о. Т. Пасічинського, М. Данилевича [552, С.39]) та гімназія в Перемишлі; школа співу І. Полотнюка при катедрі в Станиславові та ін [48].

При церквах продовжували працювати навчальні заклади різних типів: школа церковного співу з жіночим хором під керівництвом Й. Радкевича та І. Туркевича при Святоюрському соборі Львова (заснована 1899 року [18]), школа нотного співу О. Бачинського при церкві у м. Городенка (заснована 1892 року) [587, С.96], богословська школа при Василіянському монастирі у Кристинополі (Червоноград з 1951), дяківська школа С. Рибака в с. Клюсів Львівської області та інші.

Діяльність таких освітніх установ базувалась на збагаченні попереднього досвіду і значною мірою зумовлювалась актуальними для того часу церковними потребами. Зокрема, тривкою і достатньо стабільною аж до 1939 року була праця Дяко-вчительського інституту в Перемишлі. У програмах музичних дисциплін закладу було передбачено опанування музичною грамотою і церковно-музичним репертуаром, освоєння методики постановки голосу, опанування навиками реґентства [615, С.255]. Як основні практичні посібники тут використовувалися нотні Ірмолої та підручники XIX ст. − П. Любовича («Гласы воскреснїи с кондаками; прокимени, самогласнiи, болгарскiи, подобнiи, сiдалнiи…», 1859), П. Бажанського («Наука о сольках ирмолойных», 1863), а також «Гласопіснці» І. Дольницького, посібники В. Матюка та І. Кипріяна.

Продовжувала свою діяльність і Перемишльська греко-католицька духовна семінарія (Додаток Б, примітка 6), навколо якої гуртувалося наукове, музично-хорове й культурне життя. Її вступники повинні були володіти «хорошим чистим голосом» [463, С. 80], а перед висвяченням – здати іспити з церковного уставу та співу. Показовим було поєднання духовної семінарійної освіти з окремими додатковими курсами в університетах і колегіях Відня, Інсбрука, Риму, Фрайбурґа, де молоді священики здобували наукові ступені докторів у Римі, а з поверненням до Перемишля відчутно посилювали кадровий склад навчального закладу.

Проте, глибоке знання богословських наук зумовило помітне занедбання музичної підготовки в закладі, а відтак і виконавську кризу семінарського хору. Це яскраво простежується при порівнянні репертуару колективу наприкінці XIX ст. і в XX столітті. У першому випадку виявляємо широкий спектр виконуваних творів із залученням духовних композицій Й. Гайдна, зокрема, ораторії «Сім слів Спасителя нашого Ісуса Христа, сказаних Ним на хресті», концертів Д. Бортнянського, духовної музики І. Лаврівського, М. Копка (тропар «Благообразний Йосиф») та багатьох інших [552, С.48]. Натомість у 1903 році колектив навіть не мав належної кількості співаків. Як згадує учасник і реґент семінарійного хору В. Березовський, для покращення ситуації у 1903-1904 роках, він, поєднуючи реґентство із дириґентською діяльністю у місцевій гімназії, залучав кращих своїх вихованців із загальноосвітнього навчального закладу до воскресних та святкових богослужінь семінарії [552, С.42]. В певному контексті така практика принесла добрі плоди – семінаристи покращували рівень володіння голосовим апаратом, технічно й тембрально вдосконалювалися.

У стінах Львівської Генеральної духовної семінарії ситуація із станом церковного співу була кращою (Додаток Б, примітка 7), оскільки поруч із вивченням богословських предметів достатня увага також приділялася навчанню музики. Вдосконалення виконавського рівня колективу семінаристів, які у 1885 році майстерно виконували концерти А. Веделя «На ріках Вавилонських» на слова Пс. 136 та Д. Бортнянського двохорний «Прийдите і видите діла Божія», відбувалося завдяки регулярному співу на богослужіннях у семінарській Свято-Духівській каплиці та церкві Святого Духа [371, С.79, С. 124]. Показово, що молоді духівники не тільки забезпечували належний рівень проведення богослужінь у своїх власних «апартаментах», передусім орієнтуючись на викладені обрядові практики у «Підручнику церемоній» І. Дольницького, але й у всіх греко-католицьких церквах Львова, що було передбачено ректоратом семінарії з 1910 року [370,

С.40] Окрім цього, семінарський колектив також виступав на святкових імпрезах. Зокрема, згідно програми урочистого вступу «Преосвященого митрополита Галицкого, Архіепископа Львовского, Епископа Каменецкого» кир Андрея (Шептицького) на митрополичий престол при архикатедральному соборі св. Георгія у Львові 17 січня 1901 року, семінарський хор співав респонсорні відповіді, гимни («Слава во вишніх Богу», «Тебе Бога хвилим»), колядку «Всяческая десь радости исполнишася» та «Многоліття» [380, С.3-4]. 1904 року (Додаток Б, примітка 8) хором було успішно виконано «Достойно єсть» М. Кумановського, концерти № 21 «Живий в помощи Вишняго», №24 «Возведах очі мої», №27 «Гласом моїм», №32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» Д. Бортнянського [300; 233], за що відзначено роботу дириґента-семінариста Є. Турули. На урочистостях на честь митрополита 15 вересня 1917 року у Львові хор виконував концерт №27 «Гласом моїм» Д. Бортнянського, а 25 лютого 1926 року в залі Народного дому у Львові – концерт №5 «Услишит тя Господь» Д. Бортнянського.

Під час духовної імпрези 1935 року репертуар колективу був представлений творами не тільки українських композиторів (молитовна пісня «Прискорбна єсть» на текст Псалма 42 І. Біликовського та концерт «На ріках Вавилонських» А. Веделя), а й зарубіжних, серед яких стихира самогласна Великої вечірні Страсної п’ятниці (відома як одноіменна великопісна пісня з Богогласника) «Виджу Тя на хресті» в обробці Й. Гайдна, обробка піснеспіву «Христе Царю» Дж. Бернардіно. Позитивну оцінку виступу дав сам радник Митрополичої консисторії о. П. Хомин (Додаток Б, примітка 9): «нинішній хор Духовної Семинарії нав’язує, без сумніву, до славної традиції давніх семінарських хорів; ми важилися б сказати, що він у дечому може й перевищує передвоєнні хори. Не має він вправді тих голосів і тих блискучих солістів, що колись, але як цілість, опануванням усіх вимог хорального

мистецтва і своєю безперечною працьовитістю та музичною культурою представляється може й краще» [275].

Важливо відзначити, що розширення репертуару зумовлювало не тільки покращення рівня володіння вокально-хоровою майстерністю, але й сприяло залученню колективу до різних духовно-мистецьких заходів.

Високий виконавський рівень хору виявляємо також у Малій духовній семінарії, що пов'язано із професіоналізмом дириґентів, зокрема, Дмитра Котка (Додаток Б, примітка 10), Миколи Колесси, Дем'яна Гандзія (Додаток Б, примітка 11), а з 1938 року Мирослава Антоновича [386, С.70]. У репертуарі колективу були богослужбові («Літургія» Й. Кишакевича, покаянний тропар із періоду Пісної Тріоді «Покаянія отверзи ми двері» А. Веделя та піснеспіви на основі київських наспівів [386, С.64-65]), паралітургійні (колядки й щедрівки в обробках К. Стеценка, Д. Котка), світські твори українських і зарубіжних композиторів, народні пісні (як от «Дударик» М. Леонтовича) [386, С.67].

Достатньо високий рівень хорового співу простежується також й в інших містах Галичини, зокрема в учительській державній чоловічій семінарії (з 1871) і у приватній жіночій семінарії Сестер Василіянок у Станиславові (з 1909) [559, С.203], репертуар яких складався з церковних піснеспівів та народних пісень. Активну співацьку діяльність провадила й учительська семінарія в Заліщиках на Тернопільщині, відкрита 1899 року [474, С.724]. Мішаний хор закладу очолювали Михайло Гайворонський (1909-1912), Богдан Витвицький (1913-1914), Володимир Титенич (1926-1927), Ярослав Смеречанський (1927-1928). З приходом Г. Романка у 1930-х роках і за порадою керівника школи Є. Котовича, колектив став універсальним і співав перемінно то в греко-католицькій церкві українською, то в римо-католицькому костелі польською мовами. Проте таке нововведення не збереглося і невдовзі колектив було розформовано [474, С.731-732].

Серед закладів церковної освіти, заснованих за сприяння митрополита Андрея (Шептицького), церковний спів особливо плекався у

Станиславівській греко-католицькій духовній семінарії, відкритій 1907 року (Додаток Б, примітка 12). У закладі функціонував чоловічий хор, який спеціалізувався на вивченні церковно-обрядових наспівів, а також виконував авторські духовні твори (Д. Бортнянського восьмиголосі концерти «Слава во вишних Богу» [стихира самогласна після 50-го псалму на Різдво Христове], обробка «Тебе, Бога, хвалим» [давній церковний гимн]) та українські пісні [333]. Багатоголосі твори виконувалися зведеними хоровими колективами різного рівня вокальної майстерності.

Натомість інша ситуація простежується у Ставропігійському осередку Львова (Додаток Б, примітка 13), який складався із Ставропігійського інституту, гімназійної та дяківської бурс і відносився до Успенської парафії, до складу якої входили Успенська або т. зв. «волоська» церква і мала «церковця» Непорочного Зачаття, а також книгарня, друкарня, музей та архів. Цей духовно-освітній осередок славився своєю багатовіковою церковно-співочою традицією й рівнем духовної освіти. Проте поряд із обговоренням конфесійної приналежності закладу в середині 1910-х років, виникла проблема діяльності хору дяківської бурси (Додаток Б, примітка 14), що традиційно залучався до богослужінь в Успенській церкві та служінь поза нею (похорони, хресні ходи) [136]. Причиною дискусій, стало недостатнє матеріальне утримання хлопців з фонду інституту, обмеження кількості бурсаків (до 24 осіб) в навчальному закладі і наявністю москвофільської молоді, що призвело до нехтування багатоголосим виконанням. Тому єдиним шляхом вирішення цих питань, на думку Юліана Дзеровича, мав стати ретельний відбір бурсаків за природніми голосовими даними та рівнем «музикальності», що сприяло б формуванню професійного хорового колективу [136, С.78]. Такі традиції невдовзі були відновлені, а виконавську майстерність удосконалено, про що свідчать матеріали періодики за 1930-1931 роки, згідно яких хор під керівництвом дириґента В. Неділки демонстрував високий виконавський рівень [156; 528, С.9]. Підтвердженням цього факту є включення до репертуару хору Ставропігійської бурси

паралітургійного концерту Д. Бортнянського №18 «Благо єсть ісповідатися Господеві» для чоловічого складу [Додаток Г, програма].

Продовжувала свою діяльність і створена ще в 1888 році церковно-співоча школа І. Полотнюка при катедрі в Станиславові. Усі бажаючі удосконалити свої знання з нотного співу й церковних ритуалів мали можливість безкоштовно навчатися на тримісячних курсах, запроваджених з 1 лютого 1890 року. Задля потреб школи був зведений будинок бурси, що офіційно розпочав роботу 1 листопада 1896 року (Додаток Б, примітка 15) [283, С. 88]. До цього освітнього закладу як і в перші роки, приймали осіб чоловічої статі, не молодших 16 років, фізично здорових, з музичним слухом і відповідними голосовими даними [558, С.99]. Розпочате в жовтні навчання тривало вже не 8-10 місяців, а до часу оволодіння кандидатами достатнім обсягом знань для складання дяківського іспиту. Навчальні програми, укладені на основі дотримання традицій співочої школи І. Полотнюка, передбачали вивчення церковного уставу, нотного і хорового співу, катехизму, Біблії, церковнослов'янської мови [558, С.99], а також впровадження літургійної співочої практики при катедральній церкві [283, С. 89].

Важливою подією стало зведення дяківської бурси при соборі Св. Юра фундації Андрея (Шептицького) 18 (28) листопада 1904 року, в якій бідна міська молодь мала можливість здобути фах дяка чи хорового дириґента [381]. Відкриття цього навчального закладу (Додаток Б, примітка 16) і освячення митрополитом було дуже урочистим – із залученням представників громадських товариств («Просвіта», «Дністер», «Сокіл») та виступів галицьких хорових колективів «Боян», хорів Академічної гімназії та Ставропігії [7] (Додаток Б, примітка 17).

Загалом, відкриття нових і поліпшення навчання у діючих спеціальних школах для дяків різних кваліфікаційних рівнів (школи, бурси, семінарії) засвідчувало потребу суспільства у підвищенні якості церковного співу й

зумовило активізацію його вивчення навіть на світському рівні (Додаток Б, приміка 18). Зокрема, прикладом практикування навчання церковного співу, основ теорії музики, а також залучення учнів до співу в хорі на богослужіннях та під час світських заходів стала Бережанська гімназія (1805 – 1944) на Тернопільщині [401, С.12.]. До репертуару її колективу (дириґенти П. Дідич, М. Куровський, О. Бачинський та інші) входили не тільки традиційні літургійно-ужиткові напіви, а також авторські богослужбові твори («Отче наш» і «Ангел вопіяше» М. Вербицького, «Тебе поєм» І. Лаврівського, частини Служби Божої Д. Січинського, хвалебна стихира на слова Псалму 150 з Великого повечір'я «Хваліте Бога во Святих Єго» В. Ліріна), паралітургійні (колядки в обробці В. Матюка, концерт №32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» Д. Бортнянського), духовні (молитва «Боже великий, єдиний» М. Лисенка) твори [6]). Успіхи хору значною мірою зумовлювалися особливостями методики навчання: частину предмету «Катехизм», який на початку XX століття викладав у гімназії о. Михайло Соневицький (Додаток Б, примітка 19), було відведено вивченню традиційних для церковно-співочої практики піснеспівів, воскресного канону, тропарів, кондаків та інших літургійних жанрів, представлених у церковних нотних книгах, що входили до добового та річного кола богослужінь. При цьому «усе те треба було знати добре, бо здавали учні ці предмети так званими партіями. Партія, звичайно з чотирьох учнів, виходила з лавок перед катедру і по черзі відповідав кожний на задане питання. Отець Соневицький хотів, щоб його вихованці розуміли те, що співається в церкві, щоб на селі кожний з них міг співати на крилосі, щоб пізнав і відчув красу нашого обряду та щоб прив'язання до церкви в'язало його з народом» [401, С.68].

Результативність такого навчання була очевидною, адже її учні ставали визначними не тільки духовними провідниками, а й науковцями,

музикантами, письменниками, журналістами, лікарями, політиками та громадськими діячами (Додаток Б, примітка 20) [402, С. 75-79].

Аналогічні функції виконував хор Перемишльської гімназії (директор Григорій Цеглинський [35]), що з кінця XIX ст. щонеділі співав у місцевій катедрі. Спершу дириґування колективом було доручено гімназистам, а згодом − спеціально призначеним фаховим керівникам: Д. Ключнику, Ц. Білинському, І. Смолинському, О. Яворському, Р. Прокоповичу, В. Березовському, В. Бальку, О. Савчину, Д. Березовському. Вже упродовж першого десятиліття XX ст. хор, що налічував понад 40 учасників, досяг високого виконавського рівня. До його репертуару входили церковні та світські твори українських (Д. Бортнянського, М. Вербицького, Б. Вахнянина, М. Лисенка, Ф. Колесси, О. Нижанківського) та західноєвропейських (Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта та інших) композиторів [552, С. 34].

У Станиславівській гімназії (заснована 1905 року) наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років діяв чоловічий хор «Шістнадцятка», що був створений на основі вибраних співаків загальногімназійного хору (одним з вихованців гімназійного осередку був А. Кос-Анатольський) і співав на богослужіннях в різних міських церквах [558, С.104]. Тривалий час ним керував Яків Поворозник − викладач богослужбового співу в місцевій духовній семінарії.

У Львівській руській гімназії (виникла 1784 року) також функціонував хор, який залучався до співу богослужінь та святкування великих релігійних свят у катедральному соборі св. Юра. Зокрема, у Страсний тиждень 20 квітня 1902 року колектив виконав кондак з повечір'я Великої П'ятниці «Нас ради [Распятого, приидите, вси воспоим]» о. Я. Рутковського, тропар «Благообразний Йосиф» та концерт №32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» Д. Бортнянського, страсний піснеспів «Бі же час [яко шестий]» С. Воробкевича та стихиру самогласну із Великої вечірні у Велику п'ятницю «Виджу Тя на хресті» Й. Гайдна [78].

Предмет «спів» викладався і в школах, організованих спеціальними культурно-освітніми (на зразок «Руського Педагогічного Товариства» – див. Додаток Б, примітка 21) та музичними товариствами, передусім «Бояна». Упродовж чотирьох років навчання у таких навчальних закладах опановували основи постановки голосу, вивчали теоретичні засади музики, церковні піснеспіви, паралітургійні та українські народні пісні в одноголосому і двоголосому викладах. У середніх школах у формі коротких реферативних повідомлень читали «Музичні авдиції», під час яких учні освоювали релігійну музику, національний фольклор, інструментальну та вокальну зарубіжну музику. Особливу увагу приділяли вивченню творчості українських композиторів: М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, К. Стеценка, М. Вербицького та І. Лаврівського [586, С.177].

Системна діяльність співочих товариств «Боян», організованих на початку ХХ ст. у чисельних містечках краю, спрямовувалася на розвиток хорового і сольного співу (в тому числі і церковного), інструментальної музики, покращення національної музичної освіти (дириґентські курси, музичні школи, інститут тощо), активізацію видавничої справи тощо. Варта уваги одна з перших у Галичині музичних шкіл, створена 15 лютого 1902 року при Станиславівському «Бояні» завдяки діяльності Д. Січинського та Я. Якубовича. Під керівництвом таких авторитетних музичних діячів як Я. Галь, Д. Січинський та А. Вахнянин тут періодично здійснювалося вивчення богослужбових та паралітургійних творів.

Помітну роль відігравали й організовані при товаристві Тернопільського «Бояну» в 1909-1912 роках курси сільських дириґентів [412, С.78], а також спільні концерти із хорами не лише довколишніх (Острів − дириґент Б. Антків, Біла − дириґент А. Крушельницький, батько Соломії), але й віддалених сіл (Сороцьке, Теребовлянського району – дириґент Є. Купчинський; Денисів, Козівського району − дириґент О. [Йосип – *С. Г.*] Вітошинський) [527, С.83]. До репертуару Тернопільського «Бояну» входили

частини з Літургії М. Вербицького («Іже Херувими», «Святий Боже», «Свят») та концерт №12 «Боже, пісню нову воспою» Д. Бортнянського, а також твори М. Лисенка, М. Леонтовича, В. Матюка, Ф. Колесси, Д. Січинського, С. Людкевича, Г. Топольницького, П. Чайковського, С. Воробкевича.

Незважаючи на це, діяльність створених раніше та організація нових навчальних закладів на початку століття суттєво не вплинула на покращення системи освіти дяків та реґентів. На думку одного із священиків – о. Д. Танячкевича (Додаток Б, примітка 22), – однією з причин негативних наслідків навчально-виховного процесу у різнорівневих інституціях, був неналежний рівень викладання навіть у широко розрекламованих установах. Зокрема 1907 р. о. Й. Ганкевич (Додаток Б, примітка 23) критикував навчання хорового співу при братствах (малося на увазі багатьох у Галичині – *С.Г.*): «Брацкий хор нераз фатально співає: лучше було би, щоб ціла церков співала або хор вибраний з помежи парохіян, а не хор зложений з членів брацтва...» [127, С.187]. Причиною таких негативних вражень, знову ж таки, була відсутність належно підготовленого реґента, функція якого в греко-католицькій церкві традиційно належала до обов'язків дяка. Тому саме професіоналізм останнього в окремих випадках зумовлював навіть відмову від організації хору: «Як дяк порядний єсть і уміє добре сьпів і ритуал, то будуть в церкві добре співали». Ось чому автор статті вважав колектив братчиків «майже всюди злишним» [127].

Показовою є зміна у ставленні до дяків та їх функційності в храмі, зокрема, у XIX ст. дяки були основними носіями церковно-співочих традицій. Вони працювали у парафіяльних школах-дяківках і навчали дітей церковного співу, катехизму, читання, письма, історії Русі. Натомість на початку XX століття їх усунули з навчально-виховного процесу, віддаючи перевагу польським педагогам, яких наділяли хатами, городами і полями, що спричинило складне матеріальне становище дяків та водночас змусило їх

заново переосмислити важливість свого церковного призначення [46]. Відтак, дяківська посада стала більш значимою в суспільстві і для її отримання священиками були започатковані конкурси із висуванням суттєвих вимог до музичної грамотності претендентів [238, С.24]. У майбутньому це сприяло б організації хору на парафії та участі його керівника у просвітницькій діяльності.

Після Першої світової війни і повоєнного лихоліття етап розбудови професійного рівня церковно-співочої освіти та виконавства у 1920-1930-ті роки через втрату значної кількості кадрів значно ускладнився. Священик Ю. Гірняк (Додаток Б, примітка 24) відзначав недоліки богослужбового співу: «В тисячах сільських церков опирається спів, особливо в будьдень, на одному дякови, який рідко де має гарний голос, рідко коли хоче старанно співати…» [129, С.52]. Окрім цього автор наголошував на відсутності естетики та точної інтонаційної злагодженості звучання голосів священика і дяка: «Наш церковний спів недомагає ще й тому, що не всюди священик і дяк мають рівні голоси і не завсіди в одному тоні співають», що зумовлювало виконавську суєту: «Серед богослуження приходиться брати й то вище, то нище. Ті недомагання спонукають деяких любителів музики до того, що цілу Службу Божу правлять з камертоном в руці. Результат такий, що наш чудовий прекрасний спів виходить марним і не підносить на душі селян, а інтеліґенцію прямо виполошує з церкви» [129, С.52]. Тому, особливої гостроти набула задавлена проблема фахово підготовлених дяків, які мали б вивчати відповідний предмет в учительських семінаріях [129]) та згодом ставати педагогами для молодшого покоління.

Істотні зміни в плані покращення музичної підготовки дяків, реґентів і церковних хористів відбулися завдяки єпархіальному закону, виданому 1924 року на основі рекомендацій «Товариства Самопомочи Дяків» (Львів) митрополичим ординаріатом при співпраці з митрополичою капітулою та митрополичою консисторією. Згідно цього документу греко-католицькі дяки могли отримати посаду відповідно до здобутої кваліфікації (дяк, реґент,

диригент). Вищий кваліфікаційний ступінь – диригент – передбачав оволодіння диригентською майстерністю, спів за триголосими партитурами церковних, а за чотириголосими – світських творів. Реґент, як спеціаліст нижчого кваліфікаційного рівня, повинен був володіти знаннями з теорії музики і співу, а також, як і дяки, вміти формувати двоголосся [3].

Певною спробою зміни загальної ситуації стали приклади поодинокого впровадження до репертуару шкільних хорів богослужбових піснеспівів. Це підтримала українська коедукаційна гімназія ім. І. Франка у м. Дрогобичі (Додаток Б, примітка 25), де в 1924 році М. Іваненком (Додаток Б, примітка 26) був заснований мішаний хор. Учні до третього класу вивчали теорію музики поряд із загальноосвітніми предметами, а хоровий спів – у всіх класах (Додаток Б, примітка 27). При цьому до хору М. Іваненко залучав тільки обдарованих учнів, проводячи репетиції двічі на тиждень (у суботу та в неділю після Служби Божої) [579, С. 462]. Мішаний хор, в репертуарі якого були твори виключно українських композиторів, зокрема М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, М. Вербицького, О. Нижанківського, Ф. Колесси, М. Гайворонського та ін., успішно виступав на багатьох музичних імпрезах, шкільних святах, щорічно влаштовував концерти колядок та щедрівок (Додаток Б, примітка 28). Кожної неділі під час Служби Божої, що відправлялась спеціально для учнів, хор співав у парафіяльній церкві Пресвятої Трійці, згодом у церкві св. Петра і Павла літургійні піснеспіви, а також молитву «Боже великий, єдиний» М. Лисенка [455, С.7].

Відповідні кроки здійснювалися й на вищому освітньому рівні. Зокрема, комісією Львівського митрополичого ординаріату було укладено навчальні програми з історії Старого і Нового Завітів, догматики, етики, літургіки для всіх семінарій Львівської архиєпархії. Відтак, на четвертому курсі, в межах вивчення літургіки, передбачалося засвоєння практики співу вечірні і утрені (в т. ч. воскресної), благального моління (суплікації), панахиди, молебнів, недільних тропарів і кондаків, акафістів, тропаря Йорданського водосвяття

тощо, а також обов'язкове вивчення «Співаника» В. Матюка [266, С. 276]. Про результативність втілення митрополичих планів свідчить діяльність хору Дрогобицької Української дівочої учительської семінарії сестер Василіянського чину (заснована 1920 року). Хор цього закладу під керуванням о. С. Сапруна, а пізніше С. Огродніка «співав щонеділі і свята в часі Богослуження для молоді в церкві св. Трійці» [454, С.499-500].

Важливу роль і надалі відігравали професійно спрямовані одно-, дво- і тримісячні курси для хорових дириґентів, де навчали церковно-музичних спеціальностей. Зокрема, від жовтня 1924 до 2 січня 1925 року одні із таких тримісячних курсів, організованих Вищим музичним інститутом ім. М. Лисенка у Львові з ініціативи товариства «Просвіта», очолив С. Людкевич. Після здобуття теоретичних знань, програма вимагала опанування навичками аналізу хорових творів і поглиблення дириґентського досвіду завдяки вивченню композицій Д. Бортнянського, М. Лисенка, М. Леонтовича, П. Ніщинського, О. Нижанківського, Д. Січинського та С. Людкевича [600, С. 291].

У 1935 р. (15 січня і 15 жовтня) при цьому ж інституті Музичне товариство ім. М. Лисенка і «Просвіта» проводили двомісячні дириґентські курси для керівників церковних і просвітянських хорів [600, С. 365]. Основним навчальним предметом було дириґування, а серед допоміжних – читання партитур, історія української музики та українська хорова література [20]. Згідно витягів з «Проекту двомісячного курсу для диріґентів просвітянських хорів», запропонованого А. Рудницьким, до щоденних лекцій і практичних занять належали історія української музики, основи елементарної теорії музики і сольфеджіо, мануальна техніка дириґування та самостійна робота з хором. Кожен предмет викладався авторитетним представником галицької музичної культури чи композитором, серед яких – М. Колесса, С. Людкевич, Н. Нижанківський та ін. [378, С. 3].

Дириґентські курси з ініціативи керівників філії Музичного інституту та «Просвіти» були відкриті також у Дрогобичі 25 березня 1935 року [199], під

час яких 20 осіб освоювали теоретичну і практичну роботу з хором, як основу навчальної програми. Керівниками курсів були Богдан Пюрко та професор Музичного інституту Степан Огроднік. Останній особливо опікувався хоровою секцією, надаючи допомогу керівникам хорових гуртків, насамперед просвітянських, у налагодженні роботи, репертуарній політиці, забезпеченні нотною літературою тощо [405, С.10]. Такі курси готували реґентів церковних хорів. Зокрема випускник Т. Добош був призначений на посаду дириґента хору у церкві в с. Болехівці, де проводив репетиції під супровід скрипки [454, С. 634].

Аналогічні тримісячні дириґентські курси, фінансовані читальнями «Просвіти», були організовані при філії Музичного Інституту в Тернополі в грудні 1936 року (Додаток Б, примітка 29) [412, С. 69]. А вже у 1939 році «Просвіта», нарощуючи свою діяльність, провела 126 курсів для хорових дириґентів у різних містах Галичини [501, С.375]. Результатом актуалізації проблеми підвищення рівня музично-співацької підготовки хормейстерів, реґентів та співаків стала активізація й культурного життя регіону – організовувалися огляди-конкурси, хорові звіти, концерти тощо (Додаток Б, примітка 30).

Відтак, послідовна система музичного навчання в складних умовах 1-ї половини XX століття сприяла збереженню національних особливостей греко-католицького обряду. Дяки та реґенти церковних хорів здобували знання у навчальних закладах різного рівня і профілю: в гімназіях, бурсах та в початкових народних школах. У цих освітніх установах опановували основи церковного співу, вивчали богослужбові та паралітургійні музичні твори (як одноголосі, так і багатоголосі), засвоювали мистецтво керування церковним хором. Зберігалися й тенденції минулого століття: практикуючі дяки могли виконувати обов’язки вчителя загальноосвітньої школи, а реґенти поєднували свою діяльність у церкві із викладацькою посадою. Важливу роль відігравали й діячі музичної культури, які організовували

диригентські курси при вищих навчальних інституціях та товариствах по всій Галичині, сприяючи розвитку професійних вокально-хорових навичок курсантів.

Важливо, що упродовж першої половини XX ст. внаслідок подвижницької праці визначних діячів регіональної музичної культури – О. Нижанківського, С. Воробкевича, Й. Кишакевича, Г. Топольницького, П. Бажанського, М. Кумановського, Д. Січинського та ін. йшла цілеспрямована праця по розробці навчальних посібників та розширенню репертуарного забезпечення. Вперше ідея створення базового підручника для навчання церковного співу була висловлена В. Матюком (Додаток Б, примітка 31) у статті «В справі науки…» (1898) [220]. Згодом його позицію підтримав С. Людкевич, який у 1905 році, наголошував на необхідності методичного підходу для покращення хорової справи загалом: «Учитель, приневолений навчити початків сьпіву, не має зовсім методичних підручників…» [212]. Аналогічні пропозиції висловлював митрополит Андрей (Шептицький) 1941 року, пропонуючи «духовенству і дякам старанно зберігати і по можности записувати у ноти місцеві традиційні мелодії», а також зберігати друковані та рукописні церковно-музичні твори із зазначенням авторства [555, С.8-9].

Відтак, для забезпечення послідовного і ґрунтовного опанування церковним співом, композитори та священики продовжували роботу над виданням спеціальних обіходних видань, підручників та нотних збірників. Зокрема І. Кипіян опублікував (Додаток Б, примітка 32) «Основи музики» (1880) та «Учебник початкових відомостей і співу» (1886); І. Біликовський (Додаток Б, примітка 33) «Учебник співу» (1890) – перший посібник українською мовою, виданий у Львові; В. Матюк «Руський співаник для шкіл народних» у 4-ох частинах [Додаток Б, примітка 34; 685], який разом із підручником «Малий катехиз музики» Шкільна Рада схвалила для навчання в народних школах, а з 1889 року – і в учительських семінаріях. Останній факт

спонукав В. Матюка у 1896 році видати ще й посібник для шкіл «Співаник українських народних та церковних мелодій» для триголосого мішаного хору.

Така тенденція друку навчально-методичної літератури продовжувалася впродовж першої половини XX ст., зокрема було опубліковано наступні видання: «Основа коренного руско-церковного пѣнія» (1900), «Наука церковного пінія і єї гармонії» (1906), «Наука церковного пінія (історично пояснено)» (1910), «Школа церковного пінія» (після 1914 р.) П. Бажанського (Додаток Б, примітка 35), підручник для освоєння співу з нот «Самоучка» (1901, перевиданий 1907) М. Копка (Додаток Б, примітка 36), підручник з теорії співу «Пояснення Ірмологіону» (Львів, 1919) І. Біликовського тощо.

Важливим кроком у практичному освоєнні церковного співу стало видання хрестоматій (часто декількома випусками), упорядкованих у відповідності до певної церковної служби чи систематизованих за богослужбовими та паралітургійними жанрами і розрахованих на навчальні потреби закладів різного рівня освіти. Так, наприкінці XIX ст. вийшли «Богогласник» (1880; Додаток Б, примітка 37) П. Бажанського, «Співи набожні для ужитку молодежи (особливо шкільної) в два сопрани і альт» (1882; 650), «Партитури співів церковних і світських» (1882) І. Кипріяна, «Збірник церковно-музичних творів» (1887) М. Копка та «Церковний співаник» (1888) А. Вахнянина. Згодом започатковані тенденції продовжилися у наступних виданнях – у 12 випусках співаників (Додаток Б, примітка 38) М. Копка надрукованих «Бібліотекою музикальною» 1900 року і призначених для аматорів співу [606].

Серед нотних видань призначених для щоденної обрядової практики – «Гласопіснець або напівник церковний» (1894; Додаток Б, примітка 39; 649) І. Дольницького, у якому містилися зразки всіх вживаних в Галичині богослужбових наспівів, «Напівник церковний» І. Полотнюка (Додаток Б, примітка 40; 693) та «Співаник церковно-народний для шкіл народних»

(Львів, 1911) В. Матюка [687], популярність якого зумовила його перевидання вже після смерті композитора під назвою «Церковно-народний співаник» (Львів, 1924; Додаток Б, примітка 41).

Педагогічне призначення мав «Церковний співаник для шкільної молоді» І. Кипріяна, виданий 1910 року у Жовкві, де знаходяться обробки пісень з «Богогласника».

Новий рівень праці в цьому напрямку задемонстрував «Збірник літургічних і церковних пісень на основі народних напівів» С. Людкевича (Львів, 1922), в якому розміщено упорядковану композитором Літургію, воскресні, різдвяні пісні, колядки, а також декілька пісень [681; 682].

До найбільш плідних авторів літургійно-ужиткової сфери належав о. Й. Кишакевич (Додаток Б, примітка 42), який впродовж 1898-1926 років опублікував 22 випуски «Духовно-музичних творів» (Додаток Б, примітка 43).

Загалом, перелічені вище видання та позитивні рецензії у тогочасній пресі, не лише забезпечували музичними зразками річний цикл богослужінь, а й також демонстрували актуальність поповнення літургійно-практичної та навчальної літератури в освітніх закладах.

Важливою видавничою справою стало також впорядкування вужчих за тематикою збірників. Зокрема, наприкінці XIX – першій половині XX ст. найбільш репрезентативними були видання **паралітургійної музики**, розраховані на загально-ужиткові потреби церковних громад і домашній гуртовий спів. Стимулом для їх написання стало широке практичне застосування духовних пісень, опублікованих у виданнях кінця XIX ст., зокрема у 1-му випуску збірки «Пісні к пресвятой Богородиці» (1881) В. Матюка універсального використання, у збірнику «Коляди» (1893; Додаток Б, примітка 44) О. Нижанківського (Додаток Б, примітка 45), «Пісні воскресні, переложені з ріжних авторів і народних напівів на женьский хор» (1893) В. Матюка та інших. Ось чому впродовж першої половини XX ст.

кількість видань паралітургійних творів значно зросла. Серед них своїм змістом вирізняється збірка «Молебні часи», що окремими частинами видавалась у журналі «Книжечка місійна» (1890–1911) О. Нижанківського [515, С. 39], збірка на власні тексти «Півець. Збірник нових церковно-народних пісень» (Додаток Б, примітка 46) для однорідного двоголосного хору (Жовква 1906, 1924 та 1926; видані у складі «Книжечок місійних») отця Івана Дуцька (Додаток Б, примітка 47), «Збірник церковно-народних пісень», (1897, 1900, 1902 років), відомий як видання 1900 року у трьох випусках (Додаток Б, примітка 48), піготований Віктором Матюком та Феофілом [Теофілем] Луциком (перший і другий випуски) та О. Нижанківським та Ф. [Т.] Луциком» (третій; Додаток Б, примітка 49), «Збірник коляд для дитячого хору або жіночого, також чоловічого з фортепіано» (1909; Додаток Б, примітка 50) І. Біликовського [644], «Вінець набожних пісней» (Жовква, 1900; Додаток Б, примітка 51), «Народно-церковні пісні» (вип. 1; Жовква, 1902; вип. 2; Жовква, 1904), «Ангельський хор» (вип. 1, Жовква, 1909; вип. 2, Жовква, 1910; Додаток Б, примітка 52), «Літургічні мелодії» (Жовква, 1928) та інші нотні видання священика ЧСВВ Володимир Стеха (Додаток Б, примітка 53) [517, С. 98], збірки «Бог предвічний народився» (Львів, 1924) та «Вселенна веселися. Збірка українських коляд і щедрівок (з нотами)» (Львів, 1928) Тадея Купчинського (Додаток Б, примітка 54; [680]), в яких він запропонував власні обробки колядок та щедрівок (Додаток Б, примітка 55).

Як бачимо, авторські збірники могли об’єднувати як різні тематичні групи паралітургійних творів під загальною назвою церковно-народний співаник, так і одну жанрову категорію з відповідним змістом. Хоча деякі видання виходили серіями, доповнюючи попередні випуски, їх вміст не був обов’язковим для вивчення церковними співаками, тож вони використовувалися лише в позацерковному середовищі або у відповідній частині Служби Божої, де їх виконання було доречним. Важливо й те, що найпоширеніша тематика пісень зумовила друк **окремих церковних творів** О. Нижанківського (Додаток Б, примітка 56), В. Матюка (Додаток Б,

примітка 57), М. Лончини (Додаток Б, примітка 58), Зенона та Теодора-Яков [ича] Кириловичів (Додаток Б, примітка 59), І. Біликовського (Додаток Б, примітка 60), Я. Ярославенка (Додаток Б, примітка 61), С. Людкевича (Додаток Б, примітка 62), Б. Кудрика (Додаток Б, примітка 63), що доволі часто входили до хорового репертуару колективів.

Показово, що навіть в окремих просвітницьких випусках і серіях загального профілю поряд з молитвами та текстами усіх добових служб містилися й церковні пісні, в яких зберігався досвід галицького церковного співу в межах богослужбової та народної традицій початку XX століття. Одним із таких репрезентативних видань став «Молитвенник християнської родини» у чотирьох частинах, виданий в Жовкві 1910 року накладом видавництва Чину св. Василія Великого (Додаток Б, примітка 64). Варто також зазначити, що апелюючи до кращих зразків паралітургійної музики, отці-василіяни у Жовкві видали збірники «Коляди або пісні з нотами на Різдво Христове» (1925 р.) та «Церковні пісні» (1926 р.), аналогічні до змісту Богогласника 1790-1791 рр. [516, С.17; 667; 698].

Отож, в складних суспільно-культурних умовах кінця XIX – першої половини XX ст. композитори та духовні особи завдяки тісній співпраці із провідними видавничими центрами широкого спектру практичної реалізації у Львові, Жовкві та Перемишлі зберігали монодійну традицію церковного співу у публікаціях різнопрофільних нотних видань. Ціла низка підручників, призначених для закладів дяко-реґентської освіти, примножила минулі досягнення та сприяла доступності якісного церковно-співочого репертуару.

Зокрема священики, які викладали у духовних закладах (В. Матюк, І. Дольницький, І. Полотнюк) публікували підручники з вивчення літургійного співу та навіть з методики постановки голосу (І. Біликовський, М. Копко). Практики богослужбового виконавства (І. Кипріян, В. Стех, М. Копко) одноголосо або двоголосо фіксували піснеспіви та паралітургійні пісні, чим спрощували роботу дякам та керівникам учнівських хорів.

Натомість композитори (С. Людкевич), в тому числі й священики з музичною освітою (Й. Кишакевич), чотириголосі партитури писали для підготовленого хору, потребуючи досвіченого дириґента для їх втілення. Актуальність та вагоме значення збірників було підтверджене «Правилами» Архиєпархіяльного Собору греко-католицької церкви (від 25 квітня 1941 р.), згідно яких за всенародного співу рекомендовано використовувати збірники церковно-народніх і літургійних пісень, зібраних і опрацьованих А. Вахнянином, В. Матюком, І. Кипріяном, М. Копком, І. Воробкевичем, О. Нижанковським, С. Дорундяком, К. Стеценком, С. Людкевичем, Й. Кишакевичем, а також піснеспіви, поміщені в Ірмологіоні, Богогласнику, «Гласопіснці» І. Дольницького та «Напівнику» І. Полотнюка» [555, С.8].

Відтак, створення дяківських шкіл, розповсюдження навчально-методичної та співочо-виконавської літератури, намагання священиків та мистецької еліти зберігати та культивувати церковно-співочі традиції привело до логічного покращення освітнього процесу, відображеного у створенні вищого навчального закладу – греко-католицької **Богословської академії** у Львові в 1929 році (Додаток Б, примітка 65).

У стінах цього вищого духовного закладу велику увагу приділяли мистецьким дисциплінам, що забезпечували добре ерудовані педагоги. Зокрема, історію церковного мистецтва читав доктор І. Свенціцький, історію церкви – доктор І. Чубатий, церковнослов'янську мову – доктор К. Чехович, історію церковної музики – Б. Кудрик (Додаток Б, примітка 66); мистецтвознавчий семінар вів В. Залозецький. Серед усіх дисциплін Андрей (Шептицький) надавав особливого значення вивченню сакрального мистецтва, іконології та іконографії (Додаток Б, примітка 67). Постійне науково-методичне зростання професорсько-викладацького складу сприяло створенню нових підручників, організації наукових періодичних видань (журнали «Богословія» – Додаток А, примітка 14, часописи «Праці Греко-католицької Богословської Академії» та «Праці Богословського Наукового

Товариства», популярний часопис-серія «Видання Богословії»), продовженню діяльності раніше заснованого журналу «Нива» (Додаток А, примітка 16) та широкій просвітницькій роботі.

Організований у закладі хор (1929) приймав участь у різних духовно-мистецьких заходах, на яких виконував переважно паралітургійну музику. До репертуару входили твори українських та зарубіжних композиторів, зокрема піснеспів «Услиши, Господи [глас мой]» з чину вечірні І. Лаврівського, паралітургійні концерти №32 «Скажи ми Господи кончину мою», № 35 «Господи, кто обитаєт» Д. Бортнянського, гимн «Боже великий, єдиний» М. Лисенка, пісня «Бог защита моя» Ф. Шуберта та інші твори [372, С.39].

Авторитетність закладу та рівень підготовки студентів і у 1930-х роках були настільки високими, що о. В. Левицький 18 лютого 1935 року писав наступне: «Мандруючи на феєріях по німецьких краях я бачив на власні вочі різні школи й набрав переконання, що вони у багатьох випадках позаді нашої Академії» [373, С.124]. Таким чином Богословська академія не тільки сприяла підвищенню наукового рівня греко-католицького духовенства, а й стала потужним інтелектуальним центром у процесі вивчення історії церковного співу, «головним осередком богословії східного обряду» [372, С.84-85].

Відчутне зростання церковно-мистецької культури спричинилося до заснування Інституту церковної музики (1937), про який С. Людкевич вів перемовини з митрополитом Андреєм (Шептицьким). Про цей заклад говорив Йосиф (Сліпий), коли згадував відкриття 1944 року на основі Інституту церковної музики факультету церковного співу і музики при Богословській академії: «…Водночас для скріплення і поширення діяльности Богословської Академії відкриваємо при ній факультет церковного співу і музики… Оснування окремого виділу доповнить і поширить працю основаного нашим великим Попередником [(Андреєм (Шептицьким) – *С. Г.*] Інституту церковної Музики» [573, С.75]. Важливо, що за 7 років існування

цього церковно-музичного закладу було започатковано ряд музикознавчих досліджень, зосереджених довкола тематики літургійного співу.

Особливу роль у розвитку богословської та мистецької освіти мали різнорівневі навчальні заклади духовного спрямування, які заснував та матеріально підтримував митрополит Андрей (Шептицький). Зокрема, першого монастиря для отців чину Студитів у Скнилові біля Львова (1901; потім у 1919 році перенесений до Унева Перемишлянського повіту), Студитського наукового інституту, Рогатинської греко-католицької духовної семінарії (1931) [398, С.116], Українського католицького інституту церковного з'єдинення ім. Митрополита Рутського (1939), Львівської дівочої гімназії сестер Василіянського чину (1906-1939; Додаток Б, примітка 68) [553, С.75] та мистецької школи О. Новаківського (1923-1933), де історію мистецтва (українського та світового), в тому числі й іконознавство, він читав особисто.

Митрополит активно спілкувався з представниками української еліти, підтримував молоді таланти, організовуючи концертну діяльність композиторів та влаштовуючи різноманітні церковно-музичні святкування [523, С.6]. Окрім цього, він фінансував нові надходження до різнопрофільних бібліотек та книгарень. Зокрема підтримував приватне нотне видавництво «Торбан» та Музичне товариство ім. М. Лисенка, які спеціалізувалися на підготовці та друку підручників із музики (як от «Диригентський порадник» під редакцією В. Витвицького) [637].

Отож , духовенство УГКЦ впродовж кінця XIX – першої половини XX ст. приймало активну участь у розширенні бази навчальних закладів, які спеціалізувалися на вивченні церковного співу. В цьому процесі активну роль відігравали також і відомі культурно-мистецькі діячі, які допомагали у покращенні якості літургійного багатоголосся шляхом запровадження короткотривалих курсів з освоєння вокально-хорового мистецтва для диригентів та учасників аматорських хорів. Результатом такої співпраці є чисельні концерти із залученням різностильового репертуару, що також єднало церковні та світські колективи.

На цій основі відбувалося відчутне пожвавлення культурно-мистецького життя регіону, про що йтиме мова в наступному підрозділі нашого дослідження.

2.2. Співпраця церковних і світських хорових колективів в контексті культурно-мистецького життя регіону

Розвиток хорового мистецтва в Україні демонструє тісний зв'язок з історичними обставинами, що впливало на соціокультурне середовище і визначило особливі зв'язки сакрального і світського мистецтва. Від найдавніших часів церква, а відтак і церковне мистецтво відчутно впливали на розвиток української культури. Від часів Русі-України із пріоритетом моно дійної традиції, в другій половині XVI ст. під впливом західних ренесансно-гуманістичних орієнтацій з'явилося партесне багатоголосся, оперте на нову лінійну нотацію [588; 589; 590]. Відтоді розпочалося поступове формування світських вокально-хорових жанрів, а також і ознаки сольного виконавства, пов'язаного із виникненням і розвитком жанру думи та історичної пісні [490, С.120].

Культивування партесного співу із стилістичними ознаками церковного хорового й гетерофонічного багатоголосся, а також зумовлена цим багатовекторна діяльність церковно-парафіяльних, монастирських, митрополичих та архієрейських хорів істотно активізували розвиток професійного вокально-хорового виконавства. За таких умов, у творчості М. Березовського, А. Веделя і Д. Бортнянського особливого вивищення зазнав жанр духовного концерту, побудований на контрастному зіставленні окремих частин циклу та використанні складних прийомів поліфонічного розвитку. При цьому відбувалося поєднання досягнень італійської композиторської техніки й українських музичних традицій. Водночас, у світському середовищі під керівництвом капельмейстерів і досвідчених педагогів молодь освоювала професійне вокально-хорове мистецтво [397, С. 636].

Зосередження довколо хорового співу спостерігається і в Галичині на початку XIX ст., де в 1817 році було засновано т. зв. «Перемишльську школу», очільниками якої були о. М. Вербицький та о. І. Лаврівський, а згодом і їх чисельні послідовники, зокрема, С. Воробкевич і В. Матюк, які сукупно усталили нову стилістику музичної тканини та хорового виконавства. З часом на Наддніпрянщині постає національна композиторська школа на чолі з М. Лисенком, який також ініціював важливі нововведення у ділянці вокально-хорового співу.

В цей період в Галичині хоровий спів зазнає нових форм розвитку завдяки чисельним товариствам («Просвіта», «Рідна школа», «Боян», «Сурма» та інші). Вони виникали у простому громадському середовищі й органічно поєднували традиції селянського пісенного побуту, літургійної музики й концертної хорової практики. Тож невипадково вже на початку XX ст. простежується тісна співпраця церковних хорів та світських колективів, що сприяло активному розвитку не лише вокальної, але й хормейстерської майстерності з остаточним формуванням ознак професіоналізму, щоправда з певними локальними відмінностями.

Зміни відбувалися й у церковно-співочій практиці греко-католицьких парафіяльних церков. Поступове реформування літургійного обряду балансувало у кількісному еквіваленті звучання професійного багатоголосся і загальнонародної простої самолівки (Додаток Б, примітка 69). Проте прихильність до останньої форми співу в деяких місцевостях була настільки сильною, що хоровий спів буквально «не приживався», або ж «очільники цього процесу не мали достатнього мистецького досвіду, щоб переконливо його популяризувати» [Додаток Б, примітка 70; 463, С.87-88].

Утворені ентузіастами церковні колективи активно впроваджували й розповсюджували багатоголосся, часто долучалися до світських акцій і співпрацювали із різнопрофільними світськими хорами, також запрошуючи їх на святкові богослужіння. Така форма співпраці вимагала високого виконавського рівня насамперед від церковного хору, що також піднімало

авторитет парафій. Тому першочерговим завданням, що постало перед духовенством, було залучення освічених музикантів до хорового складу задля забезпечення якісного співу на святкові та недільні богослужіння, поруч із дяківським служінням в будні дні та на різні прошення. Зокрема, у церкві св. Архистратига Михаїла і св. о. Миколая у с. Завалів Тернопільської області дяківський спів Луки Скальського (до 1916) та Івана Ференца (до 1950) поєднувався з хоровим. При чому, створений о. Євгеном Гузаром (Додаток Б, примітка 71; 1854–1918, чий рідний брат о. Лев був дідом кардинала Любомира Гузара (Додаток Б, примітка 72) ще у 1885 році колектив «так уславився в цілій околиці, що проф. Лабинецький навіть запросив його на виступ у Монастириську» [547, С.486-487]. Прикметно, що цим хором керували тільки дяки, які перейняли локальні традиції церковного співу від священиків [547, С.487]) і володіли цим матеріалом настільки вільно, що змогли втілити його у багатоголосій практиці, паралельно вивчаючи з учасниками колективу богослужбові авторські піснеспіви та молитовні пісні. У цей же період у студитському греко-католицькому монастирі св. Івана Хрестителя (Додаток Б, примітка 73) у с. Зарваниця Тернопільської області поряд із монодійним одноголосим співом ченців піснеспіви виконував мішаний хор молодих парафіян під керівництвом Максима Кушлика [547, С. 503].

Показово, що часто й самі священики ініціювали створення стаціонарних самостійних колективів на постійній основі на чолі з компетентним реґентом (Додаток Б, примітка 74). Проведення регулярних репетицій забезпечувало належний рівень вокально-технічної майстерності та надавало можливість розширити спектр виконуваних творів, визначених як правило уподобаннями тієї чи іншої громади. Так, церковний хор Маріямполя (сьогодні село в Галицькому районі Івано-Франківської області), створений за ініціативою греко-католицького пароха о. Василя Мотюка (1853-1934) та очолюваний місцевим вчителем Гавраном, з 1903 р. упродовж

осінніх та зимових місяців здійснював кількагодинні щоденні репетиції, під час яких «були вивчені не тільки обов'язкові піснеспіви до Служби Божої, але й страсні псалми та інші церковні куски» [530, С. 142].

У 1905 році Є. Купчинський (Додаток Б, примітка 75) організував мішаний церковний хор у с. Сороцьке Теребовлянського повіту на Тернопільщині. До репертуару цього колективу входили окремі богослужбові піснеспіви Петра Любовича (Додаток Б, примітка 76). З 1907 року проукраїнським репертуаром вирізнявся мішаний хор церкви св. Миколая в Теребовлі (створений 1888 р.) під керівництвом дяка Ігнатія Криштальського (Додаток Б, примітка 77) [581, С. 322].

Славився виконавською майстерністю і церковний хор м. Підгайці Тернопільської області, створений ще у 80-х роках XIX ст. Колектив, що працював під керівництвом о. Білецького (перший реґент), особливо ретельно готувався до Страсного тижня і Великодніх свят, щороку вивчаючи покаянні, страсні («Біже час яко шестий», покаянний тропар «Помишляю день старашний», стихира самогласна із Великої вечірні у Велику Страсну п'ятницю, поширена у варіанті пісні з Богогласника «Виджу Тя на хресті» та ін.), а також пасхальні піснеспіви [547, С.347]. Показово, що знайдені хорові ноти, розписані на поодинокі голоси мішаного та чоловічого хорів засвідчують наявність в цей період двох типів хору. З 1916 року вже під керівництвом Ксаверія Мостового підгаєцький колектив співав не тільки Службу Божу в церкві, а й виступав з публічними концертами [547, С.348], чим заохочував людей інших віросповідань прийти до церкви та скласти добровільні пожертви [534, С. 85]. В період 1918-1939 рр. чоловічий хор взяв під свою опіку Дмитро Блавацький, а мішаний – організовував принагідно для відзначення великих свят чи пам'ятних дат, особливо шевченківських концертів. З 1925 року, коли до Підгаєць прибув професор, музикант і композитор Іван Недільський, від церковного колективу відокремилася частина співаків. Новоутворений мішаний хор став основою місцевого

«Бояну» під керівництвом учителя народної школи В. Билова. Потім колективом поперемінно дириґували Б. Крушельницький і В. Пришляк [547, С.350].

Продовжував свою роботу і створений ще у 80-х роках XIX ст. церковний хор в м. Борщеві Тернопільської області, що провадив активну виконавську діяльність. Завдяки фінансуванню місцевого пароха о. Михайла Гулли, дяк-реґент Йосип Шарковський збагатив репертуар та сприяв частим концертним виступам колективу по селах Борщівського повіту. Це дало можливість створити на його основі світський хор при читальні місцевої «Просвіти», що в подальшому виконував твори М. Вербицького, І. Лаврівського, М. Лисенка та ін. композиторів, а впродовж першої половини XX ст. все ж таки залишався ядром церковного хору при борщівській церкві [572]. Після Першої світової війни керівником колективу став Йосип Шалацький, який збільшив чисельний склад хору до 25 учасників і продовжив розвивати започатковану раніше виконавську діяльність [534, С. 83].

Порівняно значних результатів досяг сільський церковний хор в с. Острів (близько Тернополя) під управою місцевого дяка І. Задорожного. До репертуару колективу станом на 1904 рік входили богослужбові («Слава Отцу і Єдинородний» – 3, «Святий Боже» – 5, «Алилуя» – 5, «Іже херувими» – 6, «Отця і Сина» – 2, «Милість миру» – 2, «Достойно» – 3, «Свят» – 2, «Достойно» – 2, «Отче наш» – 2, «Да ісполнятся» – 2, «Ангел вопіяше» – 2, «Христос воскресе», «Єлици», «Хресту Твоєму», «Єдин свят», «Буди ім’я») та паралітургійні (20 коляд, 16 пісень церковних, «Многая літа» – 3 та ін.) твори [67]. Відсутність інформації про авторство дає підставу думати, що реґент разом із хористами наслідували загальну виконавську практику і зберігали регіональні традиції церковного співу.

На Дрогобиччині на початку XX ст. теж діяло декілька високопрофесійних церковних хорів. Так, у с. Воля Якубова «в неділі чи

свята співає мелодійно новоорганізований хор молодого дяка Степана Жгути» [454, С.250]. Співочою майстерністю відзначався хор у церкві с. Медвежа під управою випускника теологічного факультету Львівської Духовної семінарії Богдана Мизя, а згодом Григорія Лужецького [454, С.310]. До виконавського репертуару колективу входили оригінальні твори (духовні та світські) і обробки народних пісень українських композиторів (М. Лисенка, Я. Степового, М. Леонтовича, М. Вербицького, В. Матюка) [406, С.73].

Досконалим поєднанням двох модусів виконання вражав хор церкви с. Завадів (заснований 1892 року, перший дириґент В. Садовський [638]) на Стрийщині (нині Львівська область) під керівництвом о. О. Нижанківського та ним запрошеного для допомоги дяка М. Нечипіра [576, С.60], репертуар якого складали як самолівкові, так і окремі богослужбові піснеспіви авторського походження (зокрема, частини «Служби Божої» Д. Січинського).

Отож, греко-католицьке духовенство суттєво спричинилося до розвитку хорового богослужбового співу і варто відзначити, що в цьому важливу роль відіграла їх добра музична освіта. Тому священики часто й самі ставали реґентами хорів, або допомагали вихідцям з місцевого населення освоювати дяківське мистецтво. Частими були випадки, коли запрошений на посаду реґент користувався порадами діючого на парафії священика під час впровадження багатоголосого співу у богослужіння. Музично освічений священик також активно сприяв удосконаленню вокально-хорової майстерності дяка-псаломщика, який за потреби міг організувати багатоголосий колектив з парафіян.

Звичним явищем було й реґентство вчителів співу місцевих шкіл, які володіли основами вокально-хорового мистецтва та привносили свої знання у церковно-музичне життя, організовуючи хори або удосконалюючи професійні навички уже створених колективів. Своєрідною мотивацією до цього процесу слугувала участь церковних хорів у світських заходах.

Діяльність церковних хорів сприяла усвідомленню потреби покращення своєї виконавської майстерності першочергово шляхом залучення до співу богослужінь запрошених, як правило, світських хорових колективів з нагоди відзначення важливих календарно-релігійних урочистостей та тематичних імпрез. Так, 1904 року до дня святкування ювілею непорочного Зачаття Пресвятої Діви було створено зведений хор за участю здобувачів богословської освіти, хорів Львівського «Бояну» і руської гімназії, які разом відспівали богослужіння у церкві Преображення Господнього та взяли участь у концерті, що проходив у Львівській філармонії [356]. У Станиславівській катедрі на початку XX ст. празникові богослужіння виконували шкільні (хор учнів місцевої гімназії та бурси під керівництвом Шенбаха, хор учениць виділової дівочої школи о. Омеляна Абрисовського, хор учнів руської школи при учительській семінарії під проводом о. Івана Порайка) та професійні колективи – хор учнів вчительської семінарії (працював тут навіть відомий професор Стефан Вебер) і Станиславівський «Боян» [50].

Збереглися відомості з періоду І-ї Світової війни (1914-1918) про успішність мішаних квартетових хорів, організованих 1916 року Мирославою Глинською в Добрянах біля Стрия та Марією Пеленською з роду Раковських (Додаток Б, примітка 78) в Лисятичах (тепер Стрийського району Львівської області). Перелічені колективи співали у церквах щонеділі та під час свят, сприяючи популяризації греко-католицької конфесії [79].

У повоєнному періоді (1918-1939) продовжувався процес організації хорів та активізації існуючих, зокрема, 1921 року у Львові в катедральному соборі св. Юра згадується про спів чоловічого хору під керівництвом о. І. Туркевича, інколи – О. Кліша [21]; в церкві св. апостолів Петра і Павла діяв хор під керівництвом п. Будака [41]; 1928 року у церкві м. Зборів – хор під керівництвом п. Конопи [32]; 1931 року у церкві м. Скалат (Підволочиський р-н Тернопільської області) − хор М. Крушельницького [68]; спів різних типів хорів був зафіксований на недільних богослужіннях у церкві Різдва Христового в Тернополі впродовж 20-30-х років XX ст.

Зокрема, першу Службу співали для міщан самолівкою, другу – для українських дітей з польських гімназій виконував гімназійний хор під керівництвом П. Гайди, третю – для гімназистів «Рідної Школи» – мішаний хор під керівництвом Т. Ковальського (наступник Омелян Бачинський), четверту (Велику св. Літургію) – парафіяльний хор під проводом реґента Степана Шутовського. Інколи тут можна було почути спів хору Тернопільського «Бояна» [472, с. 75].

Таким чином функціонування у церквах хорів різних типів не тільки сприяло утвердженню самолівки та її мистецького вдосконалення [15], а й подоланню проблеми залучення усіх парафіян до богослужбового співу, особливо у неділі і свята [54].

Збагачувалося церковно-музичне життя галичан й діяльністю новостворених церковних хорів. Так, 1921 р. було організовано церковний хор в с. Болехівці (Дрогобиччина) з ініціативи пароха о. І. Шевчика та директора школи Ю. Скибінського. На посаду дириґента чисельного за складом колективу було запрошено О. Капустяка – керівника оркестру залізничників у с. Дережичі, якому вдалося організувати систематичну репетиційну роботу для вивчення піснеспівів Служби Божої [454, С.634]. Через два роки керівництво хором перейняв Т. Добош – випускник дириґентських курсів при Музичному інституті в Дрогобичі [454, С.634]. Колектив не тільки співав у церкві, але й з успіхом виступав у концертах зі світською програмою, як у часи війни, так і в період більшовицького режиму.

На особливу увагу заслуговують кілька самостійних хорів церкви Пресв. Трійці при Василіянському парафіяльному монастирі м. Дрогобича, що діяли упродовж першої третини XX століття, зокрема, «головний» колектив під керівництвом о. А. Рудницького та молодіжний хор із 33 учасників дяка-реґента Василя Вельгуша (керував хором протягом 1903-1914 рр.) [406, С. 75]. У 1920-х роках мішаний хор Святотроїцької церкви (ймовірно В. Вельгуша – *С. Г.*) очолив о. С. Сапрун, завдяки котрому колектив досяг достатньо високого професійного рівня. Підтвердженням цього є позитивна

оцінка виступу хору 1937 року з нагоди 900-ліття проголошення Ярославом Мудрим покровителькою українського народу Богоматір [147]. Було відзначено й організаторське обдарування С. Сапруна: «З кожної виконаної точки програми можна було вилучити незвичайну дисципліну хорову, яка є заслугою психічної конструкції дириґента, що вміє зв'язати зі собою кожного співака і хорову збірноту в одну нерозривну цілість» [147]. У 1939 році хор налічував 60 співаків-ентузіастів, які, «хоча … не диспонували визначним голосовим матеріялом, то все ж прецизією в інтонації, динамічними ефектами і взагалі оригінальністю в інтерпретації вибивається на чоло перших хорів у краю» [345].

Важливою складовою діяльності зазначеного хору були концертні виступи, що у 1930-х роках XX ст. охопили і сусідні з Дрогобичем міста – Борислав, Самбір, Стрий [405, С.6], приваблюючи багатим репертуаром та його якісним виконанням [345]. Зокрема, 4 червня 1939 в програмі концерту в Стрию, що відбувся в одній з греко-католицьких церков, були виконані: кондак до Пресвятої Богородиці «Не імами іния помощи» О. Рожнова, «Отче наш» (e-moll) Ю. Арнольда, «Милость мира» О. Архангельського, «Херувимська пісня» (f-moll) П. Турчанинова, «Символ віри» (D-dur) і концерт №32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» Д. Бортнянського, концерт «Доколе Господи забудеш мя» А. Веделя, II ч. з ораторії «Сім слів Спасителя нашого Ісуса Христа, сказаних Ним на хресті» Й. Гайдна, гимн Марійської дружини «З нами є Марія!» Труха (ім'я невідоме), «Небес Царице» М. Копка, «О спомагай нас» С. Сапруна, український кант «Пречистая Діво, Мати Руського краю» в опрацюванні М. Лисенка (т. зв. «Пісня до Підкамінської Богородиці» з почаївського «Богогласника» як обробка зразку «Preczystaia Diwo, Maty Ruskaho kraiu na Nebesy i na Zemły tia wełyczaiu» С. Лєдуховського – Додаток Б, примітка 79) [406, С.78]. Таким чином, мішаний хор церкви Пресв. Трійці при Василіянському парафіяльному монастирі м. Дрогобича став зразком взаємопроникнення та

співіснування в репертуарі творів богослужбової та паралітургійної музики різної виконавської складності, а також зразком якісного зростання рівня володіння богослужбовим музичним мистецтвом в регіоні.

У 1930-х роках активною діяльністю відзначився хор греко-католицької церкви Різдва Пресвятої Діви Марії в Ступках (тепер Тернопільський р-н). Колектив відспівував богослужіння і брав участь у чисельних світських заходах, виконуючи паралітургійні пісні В. Матюка, Й. Кишакевича та інших українських композиторів [366, с. 43].

Про існування мішаного парафіяльного хору під керівництвом Миколи Сидорака у церкві св. Миколая у Львові засвідчує програма концерту, проведеного в честь 70-ліття митрополита Андрея (Шептицького) 27 жовтня 1935 року, згідно якої в залі Ремісничої палати прозвучали духовні паралітургійні концерти Д. Бортнянського (№ 9 «Сей день єго же, сотвори Господь», № 12 «Боже пісню нову воспою Тебі», № 16 «Вознесу Тя, Боже мой», № 4 «Воскликніте Господеви») [Додаток Г, програма].

Колосальне значення для Галичини мала діяльність Святоюрського хору, яка вражала нововведеннями у церковно-обрядовому репертуарі. Зокрема, у Львівському соборі св. Юра 21 березня 1936 р. колектив під керівництвом І. Охримовича виконав не лише роздільський напів молитви-хоралу «Під Твою милість» в опрацюванні Ф. Колесси та концерт № 26 «Господи Боже Ізраілев» Д. Бортнянського, але й невідомі досі галицьким слухачам твори композиторів з Придніпровської України, зокрема Я. Яциневича славослів'я з «Всенощної» і пісні «Слава Богові на небі», «З молодости моєї», К. Стеценка «Вірую», П. Козицького «Хваліть імя Господнє» і «Прийдіть поклонімся». «Це був перший показ незнаної духовної творочости з Придніпрянщини. Духовні твори Яциневича, Козицького та Стеценка, писані до народньомовних текстів, повстали в часі нашої недовгої державности, і вже тим самим цінні вони для історії як пророчисті музичні памятники оцього світлого, хоч дуже короткотривалого часу» – писав Б. Кудрик [186, С. 3-4].

Традиційною у повоєнні роки залишалася співпраця церковних хорів та світських запрошених колективів, до складу яких входили співаки із базовою та вищою музичною освітою, а часом і представники навчальних установ та музичних товариств. Так, у 1923-1930 роках у Дрогобицькій церкві Пресвятої Трійці недільні Літургії прикрашали співом мішаний хор української коедукаційної гімназії ім. І. Франка під керівництвом М. Іваненка та хор Дрогобицької Української дівочої учительської семінарії сестер Василіянок о. С. Сапруна (пізніше С. Огродніка) [404, С.242].

У церкві міста Стебник (Дрогобицько-Бориславський район Львівської області) систематично співав «чисельний, гарний та зіспіваний» місцевий хор [454, С.632], заснований М. Іваненком, у репертуарі якого були світські й духовні твори М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, М. Вербицького, Ф. Колесси, М. Гайворонського та ін. [404, С.241.]. До недільних богослужінь с. Солонське (тепер Дрогобицький район Львівської області) часто залучалися хор читальні «Просвіти», яким керував Лука Табачинський [406, С.41-42], та мішаний хор товариства Бережанський «Боян» (заснований О. Нижанківським 1892 року, дириґенти: учитель Ремезо, В. Лукіянович, о. В. Лозинський, Д. Січинський, Р. Ставничий, В. Пацлавський та інші). 1929 року у церкві в м. Трускавці (Львівська область) співав хор товариства «Сурма» [105, С.29].

У церковно-співочій практиці Галичини першої половини XX ст. зустрічаються також приклади винятково цікавих прецедентів, як-от організація в Борщеві о. Д. Курдидиком (Додаток Б, примітка 80) дитячого хору, який супроводжував ранкові богослужбові відправи, або ж використання оркестру в кінці Служби Божої у церквах. Так, урочисте богослужіння в честь святкування ювілею 50-ліття заснування «Рідної школи», здійснене у церкві Яворова 18 жовтня 1931 року, завершилося виконанням місцевим мішаним хором молитви «Боже великий, єдиний» М. Лисенка у супроводі оркестру [332].

Отже, зазначені матеріали засвідчують, що у греко-католицькому ареалі впродовж першої половини XX століття побутувало три види літургійного співу – уставний, самолівково-єрусалимковий і хоровий багатоголосий. Зокрема при монастирях поряд з монодійною традицією засвоювалися і шліфувалися нові складніші форми богослужбового виконання, у сільських церквах культивувалися найпоширеніші форми загальнонародного церковного співу та подекуди хорове багатоголосся, а у парафіяльних церквах та катедрах міст – хорове виконання. Варто підкреслити, що зважаючи на консервативність поглядів галичан, більш прихильних до самолівкової практики, «вживлення» і практикування хорового чотириголосся у сільських парафіяльних церквах відбувалося поступово. Водночас, церковний спів у містах швидко набував ознак професійного багатоголосся і ставав зразком для сільських хорових колективів.

Духовні ініціатори пожвавлення богослужбово-музичного життя парафій та регіону провадили активну діяльність, поєднуючи церковні обов'язки із культурно-просвітницькими ініціативами. Зокрема, о. Є. Турула був катехитом, дириґентом, композитором, організатором при читальні «Просвіти» в Теребовлі великого мішаного хору [475, С.219]. Дяк Семирозум був засновником і дириґентом хору при читальні «Просвіти» у Більче-Золотому [474, С.614-616]. Дяк парафії у с. Королівці Софрон Врублевський до 1931 року керував церковним і світським хорами, навчав бажаючих стати дяками та дириґентами, давав уроки гри на скрипці [474, С.623].

Показово, що виконання реґентських обов'язків самими священиками часто було зумовлене добрим знанням літургіки і всіх піснеспівів канонічного чинопослідування. Дяки, які набували дириґентських навичок на коротких курсах або у спеціальних навчальних закладах, здебільшого також були керівниками хорів парафіяльних церков, створених на добровільних засадах. Показово, що вокально-хоровий рівень таких колективів залежав від фахової компетенції та ентузіазму реґента. Практикувалося й залучення до

співу на святкових богослужіннях хору вихованців навчальних закладів під керівництвом вчителя музики або й малих співочих ансамблів та дитячих колективів. Проте, негативним чинником для такого роду виконавської практики була висока плинність складу учасників, що постійно змінювався в залежності від навчального періоду чи із зміною вікової категорії дітей.

Відтак інтенсифікація церковно-музичного життя регіону відбувалася завдяки заснуванню великої кількості аматорських хорових колективів при церквах, а також активному залученню до богослужінь світських хорових колективів, в тому числі й хорів навчальних закладів та товариств. Такий обмін досвідом стимулював зростання репетиційної дисципліни самодіяльних колективів, покращував рівень вокально-хорової техніки, сприяв збагаченню репертуару та розширенню діяльності церковних хорів. В окремих випадках відбувалася навіть їх реорганізація у професійні світські колективи, як-от хори читальні «Просвіта» чи «Боян».

У духовному та культурно-мистецькому житті галичан важливе місце займали також окремі **світські хори**, які перебували на балансі громадських організацій і товариств. Своєю чисельною кількістю та активною концертною діяльністю вони збагачували традиції церковного співу і сприяли розвитку хорового мистецтва, популяризуючи найкращі зразки духовної музики. Так, наприкінці XIX ст. яскравим прикладом став концерт Перемишльського «Бояна» 6 липня 1893 року у день св. Іоана, під час якого мішаний хор виконав концерт №29 Д. Бортнянського «Восхвалю Імя Бога моєго с піснею» [587, С.190]. З нагоди 10-ліття заснування, 28 червня 1901 р. Львівський «Боян» серед багатьох творів галицьких композиторів виконав покаянний піснеспів «Яко беззаконіє моє аз знаю» Івана Біликовського [600, С. 147].

На початку XX ст. традиційними залишалися духовні концерти Великої П’ятниці Страсного тижня відомі під назвою «Страсні псальми», під час яких звучала богослужбова та паралітургійна музика. Так, 25 квітня 1902 р. та 28 квітня 1905 р. Львівський «Боян» під керуванням С. Людкевича у соборі

св. Юра виконав страсний піснеспів «БѢ [іже] час яко шестий» для чоловічого хору М. Вербицького, тропар утрені Великої суботи «Благообразний Йосиф» та хорові концерти (№ 27 «Гласом моїм ко Господу возвах», № 33 «Вскую прискорбна єси душе моя», № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» для мішаного хору) Д. Бортнянського [600, С. 149; 17].

Впродовж 1900-1914 років стало поширеним святкування ювілеїв хорових колективів та вшанування визначних церковних, культурно-мистецьких і громадських діячів. Зокрема варто відзначити концерт у Стрию 1 січня 1902 р., присвячений 150-річчю від дня народження Д. Бортнянського, на якому Стрийський «Боян» (дириґент О. Нижанківський) виконував тропар з утрені Великої суботи «Благообразний Йосиф» та концерти № 15 «Прийдіте, воспоєм, людіє», № 28 «Блажен муж», № 30 «Услиши, Боже, глас мой», № 33 «Вскую прискорбна єси», № 27 «Гласом моїм ко Господу» Д. Бортнянського [235].

На шевченкіанах та шашкевичіанах також часто репрезентували паралітургійну музику. Так, 8 березня 1901 року під час *Шевченківського концерту* Тернопільський «Боян» під керівництвом О. Терлецького виконав 12-й хоровий концерт Д. Бортнянського «Боже, пісню нову воспою» [471, С.50]. До програми концерту, що відбувся 6 листопада 1911 р. на честь Маркіяна Шашкевича у Львівській філармонії, входив концерт А. Веделя «Услиши, Господи, глас мой» у виконанні чоловічого хору вихованців Духовної семінарії (50 співаків) під керівництвом А. Осадци [111]. 1911 року на аналогічних урочистостях, проведених у Перемишлі, семінарський хор заспівав кант «Радуйся Діво» в обробці М. Копка [298].

На початку XX століття стали популярними відзначення ювілеїв видатних пресвітерів Церкви. Зокрема концертом, що відбувся у Львівській Генеральній духовній семінарії за участю її вихованців (богословів) 16 травня 1902 року, було вшановано 50-ліття понтифікату його святості Папи Льва XIII. Програму академії складали: В. Лірін та І. Цьорох «Услиши Господи молитву мою», І. Дольницький та І. Цьорох «O bella speranza mia»,

Д. Бортнянський концерт №3 «Господи, силою Твоєю» [Додаток D, програми]. У Стрию на аналогічному святкуванні 1 лютого 1903 року у виконанні мішаного хору Стрийського «Бояну» під керівництвом О. Нижанківського прозвучав концерт № 28 «Блажен муж» і № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» Д. Бортнянського, а також «Кантата в честь єго святости папи Льва XIII» О. Нижанківського на текст кардинала Сильвестра (Сембратовича) [287]. 16 грудня 1908 р. на ювілейному концерті на честь Папи Пія X, влаштованому місцевими українськими товариствами, що відбувся у Станиславові [118], об'єднаний хор (100 співаків) Станиславівського «Бояна», вихованців Духовної семінарії та учениць школи монастиря Василіянок під орудою В. Меренькова виконав восьмиголосий (двохорний) концерт №7 «Слава во вишних Богу» [стихира самогласна після 50-го псалму на Різдво Христове] та восьмиголосий гимн «Тебе, Бога, хвалим» [давній церковний гимн] Д. Бортнянського. На концерті також прозвучали «Stabat Mater» Д. Россіні, «Ангел» О. Варламова, «Молитва» К. М. Вебера [333].

Отож, серед розмаїтого концертного життя Галичини до початку Першої світової війни лише незначна кількість мистецьких заходів супроводжувалася виконанням творів виключно релігійної тематики. Світські хорові колективи, володіючи відповідним репертуаром та високим для того часу рівнем вокально-хорової майстерності, виконували низку богослужбових, паралітургійних та інших духовних творів добре відомих композиторів. Особливо популярними залишалися духовні концерти Д. Бортнянського, А. Веделя, а також твори М. Вербицького, М. Лисенка, М. Копка та О. Нижанківського.

Незважаючи на високу концертну активність, репертуар концертів духовної музики часто не задовольняв провідних діячів церковно-музичної культури Галичини, зокрема о. В. Садовського. Дбаючи про становлення хорового професіоналізму, 20 квітня 1904 року він висловив ідею щодо привнесення сутнісних змін до проведення великих мистецьких акцій.

Отець Садовський запропонував збільшити їх та урізноманітнити програми, зокрема не зупинятися лише на духовних концертах Д. Бортнянського, а долучати літургійні композиції інших авторів – П. Турчанінова, ієромонаха Києво-Печерської лаври Парфенія Київського (в миру – Петра Краснопєвцева), Г. Львовського, М. Вербицького, І. Лаврівського, Л. Малашкіна та інших. Відтак, популяризація широкого спектру богослужбових, паралітургійних та позацерковних творів різних за конфесією композиторів в межах одного мистецького заходу мала б вплинути на покращення рівня церковно-хорового виконавства в усіх проукраїнських церквах Галичини. З цього приводу А. Вахнянин зазначав: «… українська інтелігенція буде мати нагоду пересвідчитися, що ми не від вчора стали плекати церковний спів, та що праця наших людей на тій ниві має за собою вже свою історію» [107].

Позиція В. Садовського була одразу ж підтримана очільниками Львівського «Бояну». Вже 7 червня 1904 року до програми першого великого духовного концерту (дириґент О. Нижанківський), що проходив у великому залі філармонії, увійшли духовні твори різних авторів. Зокрема, богослужбові піснеспіви російських композиторів − екзапостиларій (світильний) перших чотирьох днів Страсної седмиці «Чертог твой» П. Турчанінова, причасний «Хваліте Господа» Г. Львовського, причасний «Блажені, яже ізбрал» (із заупокійної Літургії) П. Чайковського, «Достойно» (київського старовинного наспіву) Л. Малашкина; богослужбові та паралітургійні твори українських композиторів − причасний «Во всю землю ізиде віщаніє» М. Березовського, «Свят Господь» (київського наспіву) Парфенія, «Свят Господь» з Літургії М. Вербицького, піснеспів «Достойно єсть» І. Лаврівського, екзапостиларій, що співається після пасхального канону (світильний Пасхи) «Плотію уснув» В. Садовського, піснеспів «Прискорбна єсть душа моя» (Пс. 41) І. Біликовського, а також концерт № 27 «Гласом моїм ко Господу воззвах» і восьмоголосий гимн «Тебе Бога хвалим»

(D-dur) Д. Бортнянського; богослужбові, паралітургійні та духовні твори західно-європейських композиторів − «Kyrie eleison» («Господи помилуй») Ц. Філке, «Ave Maria» (піснеспів «Радуйся, Марія» на музику пісні «Ellens dritter Gesang» тобто «Третьої пісні Еллен») Ф. Шуберта, «Angelus Domini» («Дім ангелів») Ф. Грубера, частини з ораторії «Христос» Ф. Мендельсона у супроводі оркестру [Додаток D, програма; 107].

Другий великий концерт духовної музики, присвячений 50-річчю проголошення догми «О непорочнім зачатію пресвятої Діви Марії» під протекторатом митрополита Андрея (Шептицького), відбувся 24 листопада 1904 р. у Львівській філармонії. У ньому взяли участь три хорові колективи – товариство Львівський «Боян» (дириґент Іван Копач), хор семінаристів (керівник Євген Турула), хор учнів української гімназії (дириґент Я. Вітошинський), а також оркестр [233]. До програми концерту ввійшли паралітургійні та світські духовні твори західно-європейських композиторів, зокрема піснеспів «Ave Maria» Ф. Шуберта, ораторія «Христос» Ф. Мендельсона, а також паралітургійні та світські твори українських композиторів − концерти № 21 «Живий в помощі вишняго» і №24 «Возведах очі мої», восьмиголосий гимн «Тебе Бога хвалим» Д. Бортнянського, концерт «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського, молитовна пісня «Під Твій покров (святий)» із другої дії та кант «Пречистая Діво, Мати Руського краю» з опери «Купало» А. Вахнянина у виконанні хору в супроводі оркестру під керівництвом автора [376, С.14].

З цієї ж нагоди 22 грудня 1904 року відбувся третій духовний концерт у Станиславові у залі Товариства музичного ім. Монюшка, організований місцевим «Бояном» під протекторатом єпископа Григорія (Хомишина) з нагоди ювілею проголошення догми про Непорочне Зачаття Пресвятої Діви Марії. У концерті виступили об’єднані хори Станиславівського «Бояна» і вихованців Львівської Духовної семінарії (дириґент Д. Січинський). Колективи виконали духовні твори українських композиторів, серед яких піснеспів «Достойно єсть» М. Кумановського та концерт № 32 «Скажи ми,

Господи» Д. Бортнянського у супроводі оркестру. Чоловічий хор семінарії під керівництвом Є. Турули відспівав концерт №27 «Гласом моїм» Д. Бортнянського [300]. Програма концерту завершилась виконанням канту «Пречистая Діво, Мати Руського краю» (т. зв. «Пісня до Підкамінської Богородиці» з «Богогласника») з опери «Купало» А. Вахнянина об'єднаними хорами «Бояна» і семінаристів в супроводі оркестру.

Четвертий великий духовний концерт, який відбувся 23 грудня 1908 року у Народному домі Львова був присвячений 50-літньому ювілею Папи Пія X. До програми входили духовні твори українських та російських композиторів, що виконувалися хорами архикатедрального собору св. Юра, вихованців Духовної семінарії та учнів академічної гімназії (дириґент Я. Вітошинський). Прозвучали паралітургійні концерти «Се нині» (текст прокимна в неділю на вечірні «Се нині благословіте Господа, всі раби Господні», створеного на основі Псалма 133) С. Давидова, концерт «Гласом моїм» (на текст Псалма 141 «Гласом моим ко Господу воззвах» із чину вечірні) О. Архангельського та концерт «На ріках Вавилонських» (Пс. 136) А. Веделя [175].

Отож, великі духовні концерти початку XX ст. набули значення важливих культурно-мистецьких подій, у програмі яких відзначаємо вдале жанрово-стилістичне поєднання творів різноконфесійних композиторів. Це сприяло швидкій популяризації музичних зразків і спонукало до продовження започаткованої традиції. Так, вартим уваги став концерт духовної музики, організований під патронатом Андрея (Шептицького) задля підтримки будови церкви (Городецьке передмістя Львова). Імпреза відбулася 13 квітня 1913 р. в залі Народного дому за участю хорів «Бандурист», Львівський «Боян», Духовної семінарії, оркестру та солістів [587, С.219-220]. У програмі свята прозвучали духовні твори не тільки українських композиторів Д. Бортнянського (концерт №28 «Блажен муж», №32 «Скажи ми, Господи, кончину мою») та М. Лисенка (хоровий концерт «Камо пойду от лица Твоєго, Господи» на текст Псалма 138), а й зарубіжних – Ш. Гуно

(піснеспів «Ave Maria»), Ф. П. Тості (солоспів «Подай душі спокій», що в оригіналі – пісня «Portare la pace dell anima») та Р. Вагнера («Хор паломників» із опери «Тангейзер») [Додатки D, програма; 528, С.8].

Відтак, початок XX ст. відзначився проведенням концертів за ініціативи та участі світських колективів навчальних закладів і музичних товариств. Програми заходів засвідчили суттєве розширення і оновлення репертуару, що викликало позитивний суспільний резонанс. Важливо, що активними організаторами та дириґентами хорів були відомі галицькі композитори, зокрема О. Нижанківський, Є. Турула, Д. Січинський, С. Людкевич, І. Копач, Я. Вітошинський та інші. Це підносило авторитет хорового співу і забезпечувало якісне виконання, що впливало на загальний стан хорового співу в регіоні, а також слугувало високим зразком для наслідуваня самодіяльними колективами.

У програмах духовних концертів прерогатива віддавалася творам українських композиторів «золотої» доби (М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя), засновників Перемишльської школи (М. Вербицького, І. Лаврівського) та її послідовників (А. Вахнянина, М. Копка, Й. Кишакевича), а також тогочасних митців (М. Лисенка, І. Біликовського, О. Нижанківського, В. Садовського). Проте, для проведення масштабних урочистостей репертуар світських хорів був збагачений творами західно-європейських митців різних епох (Ф. Мендельсона, Д. Россіні, Ф. Шуберта, Ш. Гуно, Ф. Тості, К. М. Вебера, Ц. Філке), а також російських композиторів П. Турчанінова, Г. Львовського, П. Чайковського. Цей факт свідчить про позитивні зрушення в репертуарній «законсервованості» (за висловом С. Людкевича), та в цілій системі світського вокально-хорового виконавства. Поряд із цим, виконання літургійного та паралітургійного репертуару світськими хорами суттєво впливало на привнесення новинок до репертуару та виконавську дисципліну церковних хорів, а також на

формування навичок професіоналізму у дяків, реґентів та учасників колективів.

Події Першої Світової війни (1914-1918) негативно вплинули на культурно-мистецьке життя краю, що у духовно-музичній царині призвело до повернення попередніх тенденцій в репертуарному спектрі. Так, 16 грудня 1915 року до програми святкової академії на честь митрополита Андрея (Шептицького), що проходила у залі Львівського Народного дому, ввійшли паралітургійні концерти № 35 «Господи, кто обитает» Д. Бортнянського та «На ріках Вавилонських» А. Веделя у виконанні хору семінаристів [Додаток D, програма]. Імпреза аналогічної тематики 15 вересня 1917 р. у Львові розпочалася «Урочистою кантатою на честь митрополита Андрея Шептицького» В. Барвінського [311]. Чергова музична акція в честь святкування 17-річчя від дати призначення Андрея (Шептицького) Галицьким митрополитом (або 25-річчя священицької діяльності – *С. Г.*) проходила 12 грудня 1917 р. у Львові стараннями Музичного товариства ім. М. Лисенка. Окрім чисельних зразків світської музики у виконанні хору Духовної семінарії прозвучав і паралітургійний концерт № 27 «Гласом моїм» Д. Бортнянського [171]. 17 лютого 1917 року в залі гімназії сестер Василіянок відбувся концерт в честь отця Ісидора Дольницького. Окрім декламацій, вокальних дуетів, інструментальних творів та творів релігійної тематики до програми свята входила паралітургійна пісня Й. Кишакевича «Витай між нами, Христе» [Додаток D, програма].

Отож, незважаючи на воєнні дії, концерти на території Галичини із залученням творів духовної музики відбувалися. Вони були короткотривалими, носили несистемний характер і демонстрували обмежений репертуар. Проте, у повоєнному періоді наполеглива праця провідних диригентів і композиторів краю дозволила за короткий час відновити попередні позиції: продовжити роботу над оновленням репертуару та вдосконалити виконавську майстерність хорових колективів. Яскравим прикладом такої подвижницької праці стала діяльність С. Людкевича. В

умовах, коли у грудні 1918 року зі Львова і Перемишля було вивезено до таборів видатних представників української інтелігенції, коли українські гімназії у цих містах не працювали майже цілий рік, а польська влада навіть не дозволила провести черговий Шевченківський концерт (1919), він відразу після повернення з полону зосередив свою увагу на можливостях українських церковних хорів. Така самовіддана праця отримала найвищу підтримку громадськості: «Єсть це велика нагода для нашої інтелігенції, що численно являється тоді в церкві, слухати як в часі читання Служби Божої чудово співає мішаний катедральний хор під батутою звісного композитора і музика, громадянина д-ра С. Людкевича» (Перемишльська газета «Український голос» 2 лютого 1919 р.) [600, С. 268].

Окрім зазначених подвижницьких акцій, відновилось і концертне життя Галичини. Організовані мистецькими діячами, музичними товариствами або навчальними закладами святкування у 1920-1930-х роках із залученням чи прерогативою творів духовної музики у виконанні світських хорів, сприяли й подальшому розвитку богослужбової сфери. Зокрема, 24 червня 1922 року у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові відбувся концерт академічного хору «Бандурист», до програми якого поруч із різножанровими творами західно-європейських композиторів (Е. Гріга, К. Дебюсі, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шуберта) входив паралітургійний «24 псалом Давида» В. Барвінського [170]. Про належний рівень музичної підготовки виконавців писав Домет Садовський: «Хор зложений з більше як 60 співаків завдяки невтомимій праці дірігента В. Неділки взірцево заспіваний. Віддавав усі динамічні фінезії так ріжнородних композицій, усі pianissimo-a, fortissimo-a, crescend-a decrescend-a і т. и. дуже рівно і дуже ефективно» [142].

На святкуванні 10-ліття діяльності Бродівського «Бояну» 1 січня 1936 року мішаний хор під керівництвом о. проф. Михайла Осадци виконав Д. Бортнянського концерт № 28 «Блажен муж» [86].

Неординарна мистецька подія відбулася 11 червня 1939 року у парафіяльній церкві Пресвятої Трійці м. Дрогобича. За участю місцевого «Бояна» під орудою Б. Пюрка в супроводі симфонічного оркестру було виконано римський католицький гимн «Стабат Матер» Дж. Россіні та ораторію «Месія» (на основі текстів св. Письма) в трьох частинах Г. Генделя [Додаток D, програма].

Певною мірою до розвою богослужбової сфери спричинилися й різні громадські товариства та комітети (Марійська дружина, Стрілецьке товариство), які за співпраці з хоровими колективами реалізовували власні цілі. Зокрема на концерті, що відбувся 4 лютого 1930 року в залі Львівського «Стрілецького товариства» з метою покращення матеріального становища міського «Комітету допомоги вдовам і сиротам по священиках» звучала хвалебна стихира «Хваліте Бога во Святих Єго» (на слова Псалма 150, входить до чину утрені та Великого повечір'я) В. Ліріна у виконанні хору «Сурма» під керівництвом І. Охримовича та молитовна пісня «Перед іконою Богоматері» Р. Шумана – оперної співачки І. Туркевич [340; 274].

Серед музичних акцій, приурочених різним подіям церковного та культурно-мистецького життя, варто відзначити святковий концерт у двох частинах в честь сотих роковин першого українського хору при греко-католицькій катедральній церкві в Перемишлі (26 травня 1929 року), організований силами Львівського та Перемишльського «Боянів». До програми духовної частини святкування увійшли богослужбові піснеспіви В. Серсавія («Алилуя»), М. Вербицького («Алилуя», «Достойно єсть», «Отче наш»), І. Лаврівського (піснеспів «Услиши Господи [глас мой]» з чину вечірні – Додаток Б, примітка 81) та паралітургійні твори Д. Бортнянського (восьмиголосий концерт №9 «Се нині»). Об'єднаними хорами «Боянів» дириґував С. Федак, хором Перемишльського «Бояна» − О. Чубінський, восьмиголосим мішаним хором − С. Людкевич [436, С.106; 157].

Знаковість цієї події була підкріплена проведенням 2 червня 1929 року, завдяки організаторській ініціативі Б. Кудрика, музичного фестивалю (концерту) в залі Кольосею (Пасаж Германів) у Львові за участю Львівського, Перемишльського і Стрийського «Боянів», «Бандуриста», «Сурми» та хору семінаристів. У першій частині свята було відспівано «Христос воскресе» невідомого автора та «Алилуя», «Іже Херувими», «Тебе поєм», «Отче наш» М. Вербицького [292]. У рецензіях на концерт подано найвищу оцінку дириґентської діяльності В. Садовського, С. Людкевича, С. Федака, М. Волошина, Б. Вахнянина та І. Охримовича [325].

До подібних мистецьких заходів належить імпреза на честь відкриття греко-католицької Богословської академії, що відбулася у неділю 6 жовтня 1929 року у приміщенні Львівської Духовної семінарії і складалася з двох частин: урочистої архієрейської Служби Божої та академії [273]. Чоловічий співочий колектив студентів академії виконав піснеспів «Услиши, Господи [глас мой]» з чину вечірні І. Лаврівського, паралітургійний концерт № 35 «Господи, кто обитаєт» Д. Бортнянського та гимн «Боже великий, єдиний» М. Лисенка.

Серед святкувань важливих подій з церковного життя значимим стало урочисте благословення каплиці Святого Духа 20 січня 1929 року, під час якого у виконанні хору студентів Богословської академії прозвучали паралітургійні концерт №35 «Господи кто обитаєт» Д. Бортнянського та пісня «Бог защита моя» Ф. Шуберта [Додаток Г; 372, С.39].

Показовою була також акція «Українська молодь Христові» (Додаток Б, примітка 82), що відбулася 7 травня 1933 р. у Львові та складалася з походу вірян (від площі Сокола-Батька до собору св. Юра) та концерту (Додаток Г, програма). Музичну частину відкрив хор Духовної семінарії під дириґуванням Д. Котка, що виконав «Папський гимн» («Roma immortale di Martiri e di Santi») та покаянний тропар з Великого посту «Покаянія отверзи ми двері» А. Веделя [350]. Окрім цього на святі прозвучали кантата «Радуйся мати» (мішаний хор під керівництвом Івана

Гриневицького в супроводі оркестру) та католицький гимн «О спомагай нас, Діво Маріє» (мішаний хор і оркестр) Й. Кишакевича, а також ораторія «Христос» Ф. Мендельсона (Львівський «Боян», дириґент С. Людкевич) [528, С.10].

Величаво пройшла академія в честь Матері Божої Неустанної Помочі у Львові 11 травня 1935 року у залі гімназії сестер Василіянок. До програми концерту вввішли хорові та сольні композиції. Так, у виконанні мішаного хору під орудою Д. Котка прозвучали молитовні пісні, зокрема «Хваліте діти» Ф. Мендельсона, «Пісня до Діви Марії» О. Нижанківського, «Ісус Христос став усім для душ», «Ісус Христос Князь слави» (фортепіанний супровід Б. Кудрика) Піля (без зазначеного ім'я, ймовірно Р. Піля – *С. Г.*), а у виконанні О. Богонович – духовна арія «Чому Боже, відкинув ти нас» (Пс. 73) та одна із пісень Марійської дружини (очевидно «О мати Божа, о райський цвіте» – *С. Г.*) Б. Кудрика [Додаток Г, програма].

Актуальними були й різноманітні концерти в честь мистецьких діячів за участю світських хорових колективів, серед яких концерт пам'яті О. Нижанківського 21 січня 1920 року (Додаток Б, примітка 83), урочистості в честь 100-ліття смерті Д. Бортнянського 2 грудня 1925 року (Додаток Б, примітка 84), пам'яті М. Вербицького 8 листопада 1934 року (Додаток Б, примітка 85), концерт-вшанування 25-ліття роковин смерті Миколи Лисенка 19 грудня 1937 року (Додаток Б, примітка 86) та інші. Так, на концерті пам'яті М. Вербицького у виконанні Тернопільського «Бояну» (Додаток Б, примітка 87) прозвучали фрагменти з Літургії композитора («Іже Херувими», «Святий Боже», «Свят») [367].

Важливо, що популяризуючи авторський доробок О. Нижанківського і віддаючи належне його широкій культурно-просвітницькій діяльності, було проведено навіть композиторський конкурс його імені 22 вересня 1920 р., на якому у богослужбовому напрямку за прокимен «Возлюблю тя Господи»

(виконується в четвер Світлої седмиці на вечірні), «Літургію» і колядку «Вістку голосить» для мішаного хору була відзначена С. Туркевич [112].

Значимими були імпрези аналогічного жанрового спрямування в честь відомих громадських діячів та літераторів, зокрема ювілею політика Юліана Романчука 27 лютого 1921 року та шашкевичіани 1935 року [81; 347], на яких звучали твори Д. Бортнянського (концерт №28 для мішаного хору «Блажен муж»), А. Веделя (концерт «На ріках Вавилонських» на слова Пс. 136) та В. Ліріна (хвалебна стихира Великого повечір'я «Хваліте Бога во Святих Єго»).

Резонансними стали святкування важливих подій життя чи відзначення роковин смерті духовних пастирів. Так, 5 червня 1924 року відбувся концерт в честь 300-літньої річниці смерті св. Свщм. Йосафата (Кунцевича) в Самборі (тепер районний центр Львівської обл.), влаштований силами місцевих гімназій і семінарій. Серед творів, що входили у програму академії, були піснеспів «Радуйся Маріє» О. Кошиця, хоровий концерт «Камо пойду от лица Твоєго, Господи» (Пс. 138) М. Лисенка та пісні «Пісню слави заспіваймо» і «Владико Отче» Й. Кишакевича [169].

Подібна тематика була властива Святковій академії 15 лютого 1925 р., яку організувало Богословське товариство в приміщенні Львівської Духовної семінарії. Серед виконуваних творів – концерт «Доколи Господи» (Пс. 12, що співається на Великому повечір'ї під час Великого посту) М. Гольтісона, папський гимн «Inalziam sulle rive del Tebro» (ймовірно, що населення було добре знайоме із цим твором саме на італійській мові – *С. Г.*) А. Розаті (Abbate Rosati).

Особливо урочистими були концерти в честь Андрея (Шептицького) за участю місцевих церковних і світських хорів, оркестрів та солістів, на яких виконавці обмінювалися мистецьким досвідом. Так, 25 лютого 1926 р. відбулася урочиста академія в честь 25-літнього ювілею діяльності Шептицького на митрополичому престолі. Захід проходив у соборі св. Юра

та у залі Народного Дому. Львівський «Боян» під керівництвом С. Людкевича виконав восьмиголосі (двохорні) концерти № 9 «Се нині благословіте Господа» і №4 «Кто взидет на гору Господню» Д. Бортнянського [144], а чоловічий церковний хор − концерт № 5 «Услишит Тя Господь» Д. Бортнянського [Додаток Г, програма].

Аналогічне за тематикою свято проходило у залі школи сестер Василіянок, звучали літургійні та світські духовні твори, зокрема, величання (зі свята Благовіщення Пресвятої Богородиці) «Архангельський глас» та піснеспів «Да ісправится» (з Літургії Передосвячених дарів) Д. Бортнянського, «Услиши Господи [глас мой]» з чину вечірні І. Лаврівського і «Кантата в честь Їх Ексц. Преосвященного Митрополита Кир Андрея» Й. Кишакевича [Додаток Г, програма].

Також відбувалися концерти, присвячені діяльності римських Пап (1929-1930) і показовою у цьому плані виявилася імпреза в честь 50-ліття священства Папи Пія XI (22 грудня 1929 р.), яка проходила у залі Музичного інституту ім. М. Лисенка. На ній звучали: папський гимн «Inalziam sulle rive del Tebro» А. Розаті та концерт №3 «Господи, силою Твоєю» Д. Бортнянського у виконанні хору вихованців Духовної семінарії, паралітургійний концерт №28 «Блажен муж» Д. Бортнянського та духовний хоровий концерт «Камо пойду от лица Твоєго, Господи» (Пс. 138) М. Лисенка − мішаного хору Львівського «Бояна», а також солоспіви «Легенда про Христа» П. Чайковського, «Il libro santo» («Свята книга») Чіро Пінсуті у виконанні І. Приймової. Хором Львівського «Бояну» дириґував І. Охримович, Духовної семінарії − Р. Ульванський [Додаток Г, програма].

Актуальними залишалися й типові для минулого періоду акції під назвою «Страстні псальми». Один із них був повторений після завершення Великого Посту 3 червня 1922 року в Дрогобичі в залі кінотеатру «Олімпія». Великий хор (60 осіб) під керуванням о. С. Сапруна виконав «Херувимську» О. Варламова, покаянний псалом № 50 «Помилуй мя, Боже», покладений на музику П. Григор'єва, паралітургійні концерти №33 «Всякую прискорбна

єси», №28 «Блажен муж» Д. Бортнянського та духовний концерт «Камо пойду от лица Твоєго, Господи» (Пс. 138) М. Лисенка [38]. Втім, у рецензії на цю подію С. Людкевич відзначив недостатній професійно-технічний рівень колективу, складеного з дрогобицької молоді та стильову непродуманість програми [277].

Традиція проведення великих духовних концертів напередодні Пасхи також відновилася у повоєнний період. Зокрема, один із них, організований Богословською академією та Духовною семінарією у Львові, відбувся 21 квітня 1935 року в семінарській церкві Св. Духа. Зведеним хором дириґував колишній випускник академії Володимир Жолкевич. До програми святкування входили: концерт «Да молчит всякая плоть» Д. Бортнянського (на два хори), концерт «На ріках Вавилонських» А. Веделя (переклад для чоловічого хору), молитовна пісня «Прискорбна єсть душа моя» (текст Пс. 41) І. Біликовського, двохорний мотет «Зглянься, Боже» Й. Пахельбеля в українському перекладі, великопостні пісні − «Виджу Тя на хресті» (суголосна із текстом стихири самогласної із Великої вечірні у Велику Страстну п’ятницю, відомої як пісня з «Богогласника») Й. Гайдна, «Христе Царю» (очевидно кондак свята початку церковного року – 1 вересня – *С. Г.*) Г. Наніно [25]. Цікаво, що попри схвальні відгуки, рецензент М. Волошин зазначав, що у програмі концерту «було замало українських композиторів, замало… псальмів Д. Бортнянського» [121]. Натомість виконавський рівень хору Духовної семінарії о. П. Хомин відзначив спеціально: «нинішній хор Духовної Семинарії нав’язує, без сумніву, до славної традиції давніх семінарських хорів; ми важилися б сказати, що він у дечому може й перевищує передвоєнні хори. Не має він вправді тих голосів і тих блискучих солістів, що колись, але як цілість, опануванням усіх вимог хорального мистецтва і своєю безперечною працьовитістю та музичною культурою представляється може й краще» [275].

Відтак, на зміну впровадженого на початку XX ст. розширення репертуару шляхом залучення творів зарубіжних композиторів, у 1930-х роках виникає запотребованість у поверненні до попередніх жанрово-стильових тенденцій, до української духовної музики різних епох. Тому мистецькі акції післявоєнного періоду зазнали суттєвих реорганізацій та нововведень, що забезпечувало їм високу оцінку в межах культурно-мистецького життя краю.

Важливе та непересічне значення для розвитку духовно-музичної культури Галичини мали **виступи гастролюючих хорових колективів.** Зазначені контакти сприяли розширенню виразових засобів співу (способи звукоутворення, інтонування, голосоведення тощо), що також впливало і на специфіку виконання церковно-музичних творів та розширення репертуару місцевих хорів. Найчастіше теренами Галичини гастролювала Українська республіканська капела під керівництвом О. Кошиця (весною 1919 р.) (Додаток Б, примітка 88) [463, С.24] та Український Наддніпрянський хор Дмитра Котка (листопад 1924) (Додаток Б, примітка 89), травень 1925 року, 10 грудня 1928 року (Додаток Б, примітка 90) та 1936 рік [329; 600, С.294, С. 302]. «Контакт галичан із наддніпрянськими хорами, такими як ось славетна "Українська Республиканська Капеля" Кошиця, хори Котка та Євсеєвського, мали вплив на галицькі хори, вливши в них щиро народнього, "наддніпрянського" духа» − писав Б. Кудрик [188, С. 294]. Зокрема, «Відвідини Борщева хором Д. Котка не пройшло безслідно. У репертуарі борщівського чоловічого хору з'явились твори, що виконував Наддніпрянський хор, тай сама його поява в місті відчутно підтягнула виконавську дисципліну борщівських хористів» − зазначав Р. Дрібнюк [412, С.43].

Відтак, в Галичині впродовж кінця XIX – першої половини XX ст. знайомство галичан із богослужбовою та паралітургійною духовною музикою відбувалося у більшості випадків під час концертів, присвячених

важливим подіям культурно-мистецького життя. Найбільш чисельними виявилися іменні святкування, зокрема відзначення ювілейних дат перших духовних осіб (митрополитів Андрея [Шептицького], Йосифа [Вельямина Рутського], римських Пап [Льва XIII, Пія X і Пія XI]), священномучеників (Й. Кунцевича), відомих громадських (Ю. Романчука) та мистецьких діячів (Д. Бортнянського, М. Шашкевича, М. Вербицького, А. Вахнянина, М. Лисенка, О. Нижанківського). Резонансними стали також започатковані наприкінці XIX ст. великі духовні концерти з презентацією нових хорових творів. Подібні заходи організовували студенти Богословської академії та Духовної семінарії у Львові за участю місцевих «Боянів» та учнів українських гімназій. Натомість рідше траплялися святкування різнотематичних подій: відкриття навчальних закладів (як от греко-католицької Богословської академії), річниці заснування церков чи церковних хорів, посвячення і благословення молитвениці, в честь Матері Божої та Ісуса Христа («Українська молодь Христові»), відзначення календарно-релігійних свят (вечір колядок та щедрівок), а також мистецькі заходи тематичного спрямування, серед яких концерт старовинної церковної музики, музичний фестиваль 1929 року та композиторський конкурс пам’яті О. Нижанківського 1920 року.

Активною у цих процесах була діяльність місцевих світських хорів «Бояна», навчальних духовних інституцій (Львівської Духовної семінарії, Богословської академії, гімназії сестер Василіянок) та церковних аматорських колективів (як от хор церкви Преображення, собору св. Юра). Всі вони, спільними зусиллями під керівництвом досвідчених диригентів (С. Людкевича, С. Федака, О. Чубінського, І. Туркевича, В. Неділки, В. Меренькова, І. Копача, Є. Турули, М. Волошина, І. Охримовича, Р. Ульванського, В. Жолкевича, В. Якубяка, Я. Німчинова, М. Плешковича) організовували та брали участь у мистецьких заходах, переймаючи при цьому вокально-хоровий досвід один від одного. Натомість гастролюючі колективи сприяли новому баченню духовної творчості українських

композиторів, розширенню побутуючого репертуару, удосконаленню дириґентської та співацької майстерності різнопрофільних хорів. Так, якщо на початку XX століття до найбільш вживаних зразків духовної музики традиційно відносилися твори Д. Бортнянського і М. Березовського, М. Вербицького, І. Лаврівського, А. Вахнянина, М. Копка і зарубіжних композиторів Й. Гайдна, Ф. Шуберта й Ф. Грубера, то в повоєнні роки він був збагачений творами українських (С. Воробкевича, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Яциневича, О. Кошиця, А. Річинського; С. Людкевича, В. Матюка, Й. Кишакевича, Б. Кудрика), західноєвропейських (Дж. Наніно, Й. Пахельбеля, Г. Генделя, Ф. Мендельсона, Д. Россіні, Ш. Гуно, К. М. Вебер, А. Розаті, Ч. Пінсуті) та російських композиторів (О. Варламова, П. Турчанінова, Г. Львовского, В. Ліріна та П. Чайковського). Відтак, концертна співпраця церковних та світських колективів та спільна участь у провадженні богослужінь, позитивно вплинула на розвиток духовно-музичного мистецтва із яскравми професійними вокально-хоровими ознаками.

2.3. Локальні особливості літургійно-хорової практики у творчості композиторів Галичини

Духовно-мистецьке життя Галичини кінця XIX – першої половини XX століть демонструє відчутні позитивні зміни, зумовлені багатьма чинниками. До них відносимо урядові нововведення в системі освіти, реформування літургійного співу внаслідок соборно-церковних рішень, покращення музичної підготовки майбутніх реґентів та композиторів духовно-хорової музики, активізацію концертної та видавничої діяльності. Так, в освітній сфері осмислення історії та розвитку церковного співу, його охоронної та стилеутворюючої функції відбувалося завдяки друку посібників. Водночас фіксація фактурно-інтонаційних особливостей монодійного співу хоча б у найпростіших його формах здійснювалася у нотних хрестоматіях.

Суттєвого значення набула активна виконавська діяльність та спільні виступи чисельних різнопрофільних та різнорівневих хорів у церковному і позацерковному середовищах, які сприяли збереженню духовно-співочих традицій, обміну співацьким досвідом з перспективою розширення вокально-технічних можливостей колективів та підхопленню регіональних тенденцій добору виконавської палітри творів. В свою чергу намагання пропагувати стилістично складніший концертно-репрезентативний репертуар зумовило переосмислення композиторами власної творчості з врахуванням не тільки регіональної специфіки літургійно-музичного стилю, а й сутнісних особливостей національної духовної творчості.

Підтвердженням і втіленням процесів консервування, збагачення та оновлення локальних церковно-співочих традицій стала хорова спадщина чисельних галицьких композиторів – о. М. Вербицького, о. І. Лаврівського, о. В. Матюка, о. П. Бажанського, о. М. Кумановського, о. Й. Кишакевича та інших, – які переважно були вихідцями із священичих родин. Чимала кількість реґентів-композиторів також зверталася до написання духовно-хорової музики, передбачаючи її виконання конкретним церковним хором. Відтак побутуючі загальнонародні форми церковного співу та виконавські можливості парафіяльних колективів стали пріоритетними чинниками при доборі елементів музичного мовлення композиторами для творення літургійної музики. На цьому, зокрема, наголошує Н. Костюк: «Знання місцевих співочих традицій, ритуальних особливостей і парафіяльних потреб, притаманне кожному з них, створювало домінуючі установки творчості. Пишучи музику для конкретних колективів, вони мали враховувати їхні можливості. Реґент, який був і композитором, і вчителем співу для вихованців, під час підготовки до виконання своїх творів міг досягти того бажаного звучання, яке засвоювалося й поширювалося як певний слуховий “архетип” чи взірець авторського музичного мислення з усіма його особливостями» [491, С. 110].

Водночас варто враховувати, що численні випадки профанування літургійного співу нефаховими реґентами в аматорських хорах сприяли збереженню у богослужбовій практиці регіональних виконавських орієнтирів та панування напівпрофесійного хорового співу, який істотно залежав від інтеграції фольклорної з академічною манерою виконання [464, С. 8]. Натомість залучення, як йшлося вище, до концертного репертуару духовних творів відомих західних композиторів, сприяло доброму знайомству українських композиторів із різними стилістичними напрямками. Ймовірно, це й визначило два підходи до компонування духовної музики. З одного боку, задля збереження тадиції композитори брали за основу одноголосі (монодійні) напіви, які з максимальним збереженням мелодики перекладали на традиційне чотириголосся хорального складу, або використовували в музичній тканині елементи фольклорного багатоголосся. Це сприяло не лише збереженню ранньомодерної монодії, але й розширювало тематизм тогочасних посібників церковного співу, долучаючи до них все більш поширене василіянське піснярство. З іншого боку, літургійні твори репрезентували оригінальну творчість з домінуванням авторського мелодичного тематизму поруч із використанням традицій європейської композиторської школи. Безсумнівним є те, що обидва варіанти сприяли поглибленню критеріїв виконавського і композиторського професіоналізму, а також зростанню загального рівня богослужбово-музичної культури Галичини.

На цьому фоні важливу роль у формуванні стилістики духовно-хорової музики галицьких композиторів відіграло традиційне музичне одноголосся, що забезпечувало участь у богослужінні всіх парафіян. Ймовірно тому композитори кінця XIX та першої половини XX століть опиралися саме на той пласт духовного мелосу, що був визначальним у містечкових та сільських церквах (Додаток Б, примітка 91). Відтак, на початку XX століття літургійні і паралітургійні твори були зорієнтовані на одноголосий самолівковий спів і це мало не просто декларативний характер, але й

отримало концептуальне обґрунтування у статтях Є. Турули («Потреба реформи богослужбового співу у греко-католицьких церквах», 1913) та С. Людкевича (передмова до «Літургії», стаття «Справа нашого церковного співу», 1922).

Так, серед багатьох обговорюваних проблем С. Людкевич наголошував на вартості самолівки: «...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» [216, С. 245]. Тому, на думку С. Людкевича, відсутність необхідного забезпечення нотною продукцією церковних хорів, некритичний вибір ними репертуару (особливо респонсорію, що за характером виконання не відповідає «примітивним вимогам естетики і релігійного виразу») та стан церковного співу в Галичині зумовлювали появу низки творів, зорієнтованих на помірні виконавські можливості.

Істотного значення в утвердженні першого напрямку набуває осмислення специфіки всенародного (загальнонародного) співу, що функціонував у двох своїх різновидах: самолівка та дяківка чи єрусалимка (дяківська єрусалимка). Перший різновид богослужбового співу сформувався на основі певних усталених і повсюдно поширених принципів аматорського виконання, де мелодико-інтонаційне наповнення і тембральний колорит поєднував в собі традиції літургійного звучання та регіональні особливості народного співу. Це стало наслідком специфіки усної нетекстової ретрансляції, що істотно відрізнялася від академічного хорового співу [110]. Другий – в освітньому середовищі дяків, котрих навчали різних розспівів згідно наявної ужитково-практичної літератури, що являло собою більш складне багатоголосе полотно.

Дослідник Ф. Стешко акцентував увагу на тому, що самолівка є одноголосим або гуртовим унісонним співом стриманого характеру [322], що використовує за опору речитацію одного звуку у верхньому голосі. Використовується також дублювання основного тону, завдяки чому отримується дуже яскравий ефект статики. Б. Кудрик вважав джерелом самолівки пласт партесної творчості, яка внаслідок «своєї відносно простої структури ввійшла в народні низи й перетворилася там в одноголос або примітивний дво- чи триголос, побудований на принципі звичайного терціювання» [191, С.79]. На думку Н. Костюк, самолівка не є винятково одноголосою формою виконання, а швидше імпровізованим багатоголосим розспівом дяківських напівів, завчених із рукописних ірмологіонів. Вона, за її міркуваннями, поєднує в собі масив неоднорідних елементів з арсеналу паралітургійного, ансамблевого кліросного і академічного хорового співу [492, С.18; 497, С.84, 87]. Ж. Зваричук зазначала, що самолівка являє собою індивідуальний виконавський стиль конкретного співака в конкретній ситуації [465]. Л. Кияновська стверджувала, що т.зв. самуїлівка була поширена у греко-католицьких храмах на початку XIX ст. Манера такої форми співу була заснована на речитативному розспіві з низхідним терцієвим або секундовим ходом наприкінці фрази (фраза триває 1-2 такти) з частим закінченням у каденції тонічною терцією у найвищому голосі. Вона була простою для виконання і не вимагала фахової підготовки, тож широко використовувалася, особливо в малих містах і селах [482, С. 67, 92].

Згідно зазначених тверджень, цілком очевидно, що самолівка – це складна виконавська система, яка пройшла розвиток з одноголосої форми до багатоголосся, відображеного у дублюванні основної псалмодійно співаної мелодії іншими голосами, утворюючи рух паралельними інтервалами, які в свою чергу, могли сходиться в унісон [91, С.71]. На простоту цієї форми співу вказував сам П. Бажанський, згадуючи спів у Станиславівський гімназії в кінці XIX ст. «еще колька роковь держалося муз. п. (очевидно музичний

порядок, під яким розумілося хорове багатоголосся – *С. Г.*) по одходь Бажаньського, опосля перейшло на звичайну церк. самоловку» [91, С.72].

Інша форма літургійного співу - дяківська єрусалимка, виникла завдяки добрій освіченості дяків і підготовці церковно-співочих кадрів. Пріоритетом у таких навчальних закладах було володіння насамперед знанням обрядів та поширених у певній місцевості розспівів, а також опанування практичними виконавськими навиками. Водночас традиції дяківського співу, які беруть свій початок від монодії, згодом були втілені у друкованих збірниках і орієнтувалися на півчі зразки митрополичих храмів з одного боку та на локально-регіональні особливості народного інтонування з іншого. Єрусалимка, як правило, пристосована до багатоголосої виконавської практики (від триголосся до семиголосся) з характерним узгодженням партій, метричних і темпових параметрів. П. Бажанський як яскравий прихильник єрусалимки у хоровій духовній творчості серед питомих її властивостей виокремлював чітке пофразове дихання, наближення до псалмодійного читання і специфіку ритмічної організації, що вимагає від співаків доброго метро-ритмічного чуття, певної «рівноправності голосів» з можливістю виокремлення із загальної фактури звучання голосу провідного співака (тобто голосу, в якому розташована автентична мелодія) [91, С. 12]. Власне розуміння виконавських сил єрусалимкового багатоголосся Бажанський подавав так: «Склад сего 7 голосового церковного хора виходить після нашої думки на слідуючий: 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» [91,С. 73]. Він детально аргументував деякі темпові параметри: «Темпо Єрусалимки бувало

ріжне: Adagio, Largo, по котрім деколи ненадійно впадало Allegro. Єрусалимка любувалась в Sola-х, чистих або дуетових, .., в наслідуванні фраз (дуже старої забитки), а до того ж монотонно гудячому тенорі по верх мелодії... (підкреслення моє – *С. Г.*) – з давен писалась вона... в один голос» [91, С. 75]. Щодо інтонаційної статичності тенора, автор уточнював, що він міг співати «то вижше, то нижче. Tenor державь горовь доминанту, коли мелодія була dur держав тон вижше прим g., коли переходивь вь moll Tenor брав нижче e» [91, С. 73]. У музичній тканині єрусалимки переважає діатоніка, підголоски та елементи гетерофонного викладу практично уникаються. Зрідка допускаються прохідні та допоміжні діатонічні та хроматичні звуки у середніх голосах, якщо вони доповнюють рух мелодії у верхньому голосі. Таким чином, на думку о. П. Бажанського на початку XX ст. єрусалимка вважалася загальнонародною формою багатоголосого співу, наближеного до академічного виконання з наявними вертикальними співзвуччями, які могли дублюватися дитячими голосами, утворюючи семи- чи навіть восьмиголосся. Таки спів був простішим для виконання, аніж хоровий, про що писав П. Бажанський: «Порівнюючи співи музичної бурси і Єрусалимку препарандів (малося на увазі львівські навчальні заклади – *С. Г.*), віддати треба першеньство Єрусалимці препарандів, тому бо музичний спів вліяє на ухо, а Єрусалимка на серце і духа» [91, С.68].

Показово, що сам о. П. Бажанський підкреслював спорідненість понять «самолівка» та «єрусалимка», не виключаючи можливості їх спільного співіснування та перевтілення. Він навіть залучав до вжитку термін «єрусалимка на самолівку» в одиничній згадці про чотириголосу літургію на основі давніх єрусалимкових напівів, а в усіх інших випадках надавав їм принципово відмінних ознак.

Доповнював його міркування і М. Антонович, який асоціював єрусалимку із мелодикою хорового співу [388]. Н. Костюк звертала увагу на «розкавалкованість мелодії» на різні виконавські склади, що апелювало до

традицій гуртових фольклорних розспівів, принципів респонсорного співу та хорових концертів [498, С. 232]. Варто вказати, що дослідниця підкреслює наявність багатоголосих молитовних пісень за самолівковими принципами розспівування, які не належать до пласту єрусалимки.

Отож, на основі зазначених матеріалів констатуємо, що єрусалимка як складна виконавська система, що здавна записувалася одноголосо, внаслідок стилістичних змін кінця XIX ст. трансформувалася у багатоголосу форму дяківського співу з елементами професійного багатоголосся та характерною статикою тенорової партії.

Відчутну роль у формуванні стилістики духовно-хорової музики галицьких композиторів відіграли й інші чинники, серед яких виокремлюється вплив гастролюючих високопрофесійних колективів, про що йшлося вище. Репрезентовані ними літургійні та паралітургійні твори наддніпрянських композиторів захоплювали виразовим потенціалом української церковної музики. Це відчутно впливало на слухачів, керівників хорів і композиторів, які критично оцінювали майстерність виконання провідних колективів, що корегувалося також із власними творчими задумами. Наддніпрянські хорові твори виділялися використанням багатого підголосково-поліфонічного багатоголосся гуртового співу, що особливо оздоблювало виразовість народного мелосу і цілісно збагачувало твір. Такий стиль був частково перейнятий галицькими композиторами і привніс важливе оновлення до їх авторської духовної творчості, особливо в межах канонічних жанрів.

Найчастіше митці зверталися до музичного оформлення літургійного циклу або Служби Божої у повному вигляді або її окремих частин. Певну частку творчої спадщини займали й чини панахиди та вінчання. Проте жанр «Літургії», зважаючи на найдавніше походження з часів утвердження християнського східного обряду і головне місце у добовому циклі богослужінь, був основним у композиторському доробку.

Звертаючись до визначення поняття «літургія» варто зазначити, що під цим терміном стародавні греки розуміли всяке діло людини, яке робиться на користь цілого народу (податок, десятина, приношення жертви [Євр. 8:6; 9:21.). В апостольські часи літургія мала назву «ламання хліба», або «агапа» (з грецької agapê – «вечеря любові»). Починаючи з IV ст. слово «літургія» стало технічним виразом для євхаристійного жертвоприношення, тобто для означення Служби Божої як усталеного за структурою циклу, в якому Богові віддається найвища честь і поклін через молитви, пісні, гимни та найголовніше через приношення Безкровної жертви Нового Завіту – хліба і крові Ісуса Христа. При цьому варто відзначити, що в широкому значенні літургія поєднує всі публічні вияви богопочитання св. Церкви, а у вузькому – обмежується лише євхаристійним жертвоприношенням (Службою Божою) [578].

Відтак, жанр «Літургії» св. Івана Золотоустого був широко представлений у творчості галицьких композиторів, розпочинаючи від засновників «Перемишльської школи» о. М. Вербицького та о. І. Лаврівського. Надалі цю традицію продовжили П. Бажанський, О. Нижанківський, М. Копко, В. Матюк, С. Людкевич, Д. Січинський, Я. Ярославенко, Й. Кишакевич, Т. Купчинський та багато ін. Варто відзначити, що навіть впродовж тривалого дискутування довкола питань наповнення і тривалості самого обряду від кінця XIX ст., структура і зміст композиторських творів не змінилася. До того ж підтвердження канонічної чинопослідовності у звершенні Літургії провінціальним Синодом восени (1891) і «Типіком» І. Дольницького (1899) та доступні для ознайомлення нотні видання з інших регіонів усталили послідовність піснеспівів у богослужбових циклах. Основою таких циклів були як правило незмінні, а також частина змінних піснеспівів, як-от тропарі, кондаки і прокимни. Щодо виконавського складу, то домінуючі варіанти викладу передбачали виконання дво-, три- і чотириголосими хорами однорідного або мішаного складу.

Стилістичний спектр літургій також закономірно визначався достатньою поміркованістю. Композитори старшого покоління і молодші митці, в певній мірі дотримуючись усталених в регіоні традицій, досягали різних творчих результатів. При чому активізація індивідуальних чинників виявлялась як у винятковій консервативності стилістики поряд із залученням народнопісенних засобів музичної виразності, так і використанні західноєвропейських елементів музичної мови, що позитивно впливало на розвиток регіонального церковно-співочого стилю. «В галицькій музиці, – пише О. Козаренко, – кожен із композиторів мав свій стильовий орієнтир, який кидав додатковий естетичний "відсвіт" на загальну картину творчості митця, при чому це було не механічне відтворення певної манери чи стилю, а оригінальна творчість, "вільне ширяння" в обраному естетичному просторі, що часто-густо збагачувало саму стильову модель української музичної сецесії» [489, С. 164].

Із сферою богослужбової творчості пов'язані спостереження Л. Кияновської щодо співіснування виразних романтичних тенденцій і спрямування до «обережного оновлення» музичної мови. Озираючись на першу половину XX ст., дослідниця відзначає, що «розмежування тенденцій романтичного мислення, з орієнтацією на різні художньо-естетичні еталони» означало «передусім продовження регіональної традиції, черговий етап перетворення старогалицької пісенної та церковної традиції, здобутків "перемишльської школи", але вже у більш складних образах, породжених fin de siècle …» [484, С.140-141].

Задля виявлення динаміки творчого процесу важливим є не тільки хронологічно-лінійний підхід до обраних для аналізу творів (в тому числі вінчання і панахид), а й спостереження за співвідношенням балансу поміж тенденційними характеристиками цієї сфери. Тому інтерес викликають зразки, що належать до концепційно різних стилістичних напрямків – від вкрай консервативного, традиційного для церковно-співочого мелосу задля

забезпечення поміркованих запитів парафіяльних хорів, аж до виразно професійного із залученнямт західно-європейських та національних знакових систем, що сукупно відповідало тогочасним тенденціям стильового оновлення.

Отож, суспільно-релігійна ситуація в Галичині, що зумовлювала досягненню відповідного рівеня церковно-співочої освіти, створила сприятливі умови для подальшого практикування самолівкового виконання у поєднанні із відчутним впливом світського та літургійного хорового багатоголосся. Це орієнтувало композиторів на створення богослужбових циклів в межах традицій, з метою їх реалізації переважно напівпрофесійними хорами. Лише незначна кількість творів виявила суто професійні вокально-хорові концепти, із залученням дещо відмінних стилістичних практик від традиційної. Це яскраво презентують чисельні духовні твори галицьких композиторів, докладно проаналізовані і класифіковані в наступному розділі нашого дисертаційного дослідження

Висновки до Розділу 2

У Розділі 2 розглядається хорове мистецтво Галичини в контексті літургійної практики і світського концертування. Досліджується період активізації освітніх процесів краю, зокрема, впровадження реформи початкової освіти (1873–1874), що передбачала обов’язкове навчання співу та музики в народних школах. Це суттєво покращило рівень хорового виконавства, активізувало діяльність шкіл та братств при церквах, духовних семінарій, а також чисельних курсів для сільських дириґентів. Ускладнювався і оновлювався репертуар, до якого входила велика кількість духовних творів, починаючи від XVIII ст. до найновіших тогочасних композицій. Визначні галицькі митці (О. Нижанківський, Й. Кишакевич, П. Бажанський, Д. Січинський, С. Людкевич) працювали над розробкою

навчальних посібників і нотних збірників, що сприяло збагаченню літургійного репертуару духовними творами галицьких композиторів.

Виявлено, що піднесення хорового мистецтва також пов'язане із залученням до педагогічної праці в духовних закладах Галичини освічених диригентів (Д. Котко, М. Колесса, М. Антонович, М. Гайворонський, Б. Витвицький, В. Титенич, Я. Смеречанський). Назагал, послідовна система музичного навчання сприяла як збереженню національних особливостей греко-католицького обряду, так і відчутному зростанню рівня хорового мистецтва в Галичині кінця XIX – першої половини XX століть. Показово, що це відбувалося також завдяки заснуванню чисельних товариств («Просвіта», «Рідна школа», «Боян», «Сурма» тощо). На цій основі активізувалася співпраця церковних хорів та світських колективів, що сприяла активному розвитку не лише вокальної, але й хормейстерської майстерності.

Перша половина XX ст. відзначалася вшануванням визначних церковних, культурно-мистецьких і громадських діячів. З цієї нагоди проводилися спільні концерти за участі світських колективів, духовних закладів і музичних товариств, що викликало позитивний суспільний резонанс. Подібні мистецькі акції піднімали авторитет хорового співу і забезпечували якісне виконання, що покращувало загальний стан хорового співу і слугувало зразком для наслідування.

Основу стилістики духовно-хорової музики галицьких митців складало традиційне музичне одноголосся, відображене у двох різновидах: самолівка і дяківка (дяківська єрусалимка). Самолівка сформувалася на основі усталених форм аматорського виконання, з характерними регіональними мелодичними рисами внаслідок усної практики навчання. Така спрямованість отримала концептуальне обґрунтування у працях Є. Турули («Потреба реформи богослужбового співу у греко-католицьких церквах»), С. Людкевича («Справа нашого церковного співу»).

Відчутну роль у формуванні стилістики духовно-хорової музики галицьких композиторів відіграли гастролюючі високопрофесійні колективи Наддніпрянщини, що демонстрували багате підголосково-поліфонічне багатоголосся гуртового співу. Такий стиль був частково перейнятий галицькими композиторами і став причиною оновлення авторської духовної творчості, що позитивно впливало на розвиток регіональної церковно-співочої практики.

Основні положення розділу розкриті в наших публікаціях: «Дяко-регентська музична освіта на території Східної Галичини у першій третині XX століття» [443], «Обрядово-практична і концертна діяльність церковних хорів Галичини» [448], «Хорова літургійна практика у Галичині кінця XIX - першої половини XX ст.» [453], «Тенденційні напрямки розвитку хорової літургійної практики в Галичині кінця XIX - першої половини XX століть» [452].

РОЗДІЛ 3
ТЕОРЕТИЧНО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ДУХОВНОЇ ТВОРЧОСТІ ГАЛИЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

3.1. Відображення монодійної традиції у літургійно-хорових творах П. Бажанського, В. Матюка, С. Людкевича, Й. Кишакевича, М. Кумановського

Літургійні цикли як найбільш поширена група богослужбових жанрів є виразними носіями національної традиції, пов'язаної насамперед із тисячолітньою практикою монодійного співу. Ця церковно-співоча практика є міцним фундаментом для різних форм функціонування загальнонародного і кліросного парафіяльного співу. Показовим є не лише збереження автентичного монодійного мелосу, але його гармонізація з метою поширення в багатоголосому викладі. Підтвердженням цього є чотири цикли «Літургій староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок» Порфирія Бажанського, компонування яких завершилось 1902 року із подальшим неодноразовим перевиданям (Львів, 1907; Перемишль, 1907, 1911, 1911). Зазначені цикли були укладені після багаторічної священичої і реґентської діяльності у власній парафії, ретельної уваги до нових праць з історії та теорії православного співу (Додаток В, примітка 1) – виразно продовжують тенденцію створення стильово-репрезентативної гілки церковно-співочого виконання, започаткованої самим П. Бажанським у «Божественній Літургії св. Іоанна Златоустого по старовинним кращим напівам в ірмологійні ноти укладеній» 1872 року (видана Ставропігійською типографією). Принцип композиції полягав у гармонізації зразків української монодії (Додаток В, примітка 2). Як зазначає дослідниця Н. Кушлик, таке повернення автора до тематичного першоджерела здійснювалося «з метою відновлення первинної архітектоніки напіву, співмірної точності текстового

акценту й мелодичної лінії…» [504, С. 31]. Ця особливість органічно доповнила репертуар сільських та містечкових церковних хорів і кліросних ансамблів того часу (Додаток В, примітка 3).

Важливо, що структура чотирьох літургій початку XX ст. поряд із дотриманням традиційного каркасу номерів (єктенії, «Єдинородний», «Святий Боже», «Іже херувими», «Милость мира», «Свят», «Тебе поєм», «Достойно єсть», «Отче наш», «Хвалите», «Да исполнятся», «Буди імя Господнє») містить деякі піснеспіви, які не тільки не належать до типових в авторських циклах, а й використовуються в інших богослужіннях (як, наприклад, величання утрені Благовіщення «Архангельський глас» у Третій, чи богородичен вечірні «Непроходимая врата» перед основним масивом піснеспівів – Додаток В, примітка 4) і навіть низку додаткових: «Вічная пам'ять», «Киріе елейсон», «Христос воскресе», «Под твою милость», «Милосердная мати», «Найсвятіший», «Пречиста Діво» – у Четвертій після Відпусту). Також і в основній частині центрального в добовому колі богослужіння композитор у окремих випадках додає (антифони у Першій, «Ангел вопіяше» у Третій), а в інших вилучає («Отца і Сина» і «Вірую» у Третій) поширені в авторських циклах піснеспіви, посилаючись на відповіднісь до аналогічних частин, поданих у Першій літургії (Додаток В, примітка 5).

Прикметно, що літургійні цикли Бажанського містять посилання на твори Д. Бортнянського («після Бортняньского» – «Достойно єсть» у Першій літургії, «Тебе поєм» у Другій літургії, «Иже Херувими», «Достойно єсть» у Третій літургії, «Милость мира», «Святъ» та «Отче нашъ» у Четвертій літургії) та О. Львова («Иже Херувими» у Другій літургії). Це вказує на певні концептуальні орієнтири авторського підходу, хоча ступінь адаптації до власного хорового стилю типових для цих композиторів прийомів і відсутність мелодичних збігів навіть в обсязі музичних фраз роблять таку апеляцію вельми відносною. Водночас таке звернення до авторитетних

джерел, створювало алюзію тяглості і єдності власної творчої позиції Бажанського, зорієнтованої на використання музично-стильових особливостей давніх Ірмологіонів та елементів стилістики творчості відомого класика.

Близькість із монодійною практикою проявляється завдяки таким характерним ознакам як відсутність приключових знаків, штрихів та динамічних відтінків, сталої метричної основи чи навіть перемінного тактового розміру. Натомість спостерігаємо мелодичне фразування, пов'язане з структурою сакрального тексту і метрику, узгоджену з вербальною акцентністю, а відтак і основні композиційні засади, характерні для монодійних піснеспівів. Зокрема, основу канонічних піснеспівів складає репризна три- або дво-частинність, пов'язана з віршово-строфічними засадами літургійного тексту, домінують принципи ланцюгових форм. Характерною ілюстрацією є «Святий Боже» з Третьої літургії, де після експонування і варіаційного повторення першого сегменту молитви (AA_1), третій («Слава Отцю і Сину…») в інтонаційному сенсі є його ж варіантом, але із контрастно-псалмодійною «вставкою» (Додаток Д, ноти). Варіантність пов'язана з традиційною для цієї частини «Трисвятого» манерою виконання речитацією, хоча «репетиційне» три- або чотириразове повторення одного звуку на початку кожної з фраз продовжене завдяки побудовам типу оспівування, що укрупнює вихідний елемент аналогічних побудов двох початкових фраз, тоді як вони самі залишаються незміненими в своїй основі. Дві наступні («і нині, і присно…») є їх варіаційним повторенням з одинарним секвенційним підвищенням. Така достатньо проста інтонаційна і композиційна будова забезпечує доступність для сприйняття тексту і відтворення парафіянами, залучення яких до храмового співу було важливою практикою богослужінь.

Відзначимо, що згідно авторській ремарці «Святий Боже» належить самому Бажанському, тож важливим є його порівняння з іншими піснеспівами, репрезентованими в формі гармонізації єрусалимкових

наспівів, зокрема, із частиною літургії «Тебе поєм». Ця, відносно нетривала молитва подяки виявляє цікаві особливості внутрішньої структури. Передовсім, фразовий «ланцюг» з однаковим розташуванням основних трьох звертань («Тебе поєм» – «Тебе благословим» – «Тебе благодарим») виявляє значну відмінність у їх мелодико-ритмічному співвідношенні (Додаток Д, ноти). Перше прохання завдяки початковій висхідній квартовій поспівці з подальшим стрімким піднесенням охоплює гексахорд, основу ритмічного малюнку формують четвертні, тоді як восьмі тривалості використано тільки у «прохідному» звороті. Натомість друге і третє повністю викладаються восьмими, причому специфічний акцент другого на передостанньому складі «Тебе благослоОвим» виникає внаслідок поєднання висхідного квартового стрибка із низхідним заповнюючим рухом, в якому розспівується останній склад слова. Третє прохання асоціюється з інтонуванням малого славослов'я у «Святий Боже». Другий рядок цього піснеспіву розширено внаслідок повторення вербального тексту, де кожна з фраз має відмінний інтонаційний зміст. Його інша, порівняно з першим рядком, композиційна функція підкреслюється фактурним вирішенням: від терцевої втори між верхніми голосами у першій його фразі до унісону на значно нижчому висотному рівні із основним значенням низхідної поспівки між обрамлюючими квартовим і терцевим висхідними ходами і долученням низьких тембрів до повнозвучного компактного чотириголосся із захопленням найвищої висотної точки і елементом подвійної втори для підкреслення заключного місця цієї фрази у всьому піснеспіві. Відтак, ланцюгове формотворення у цьому випадку засноване на розвитку, закладеному в мелодичному контурі вельми пластичного й інтонаційно цікавого дяківського (єрусалимкового) напіву.

Теоретично-стилістичні риси вищезазначених творів о. П. Бажанського притаманні й іншим частинам всіх чотирьох Літургій. У них відчувається домінування плавного поступеневого мелодичного руху, розгортання

мелодики завдяки оспівуванню окремих опорних ступенів із посиленням у випадках розспівування складів окремих слів. Також частими є випадки використання висхідних стрибків здебільшого на квінту або кварту у початкових зворотах, рідше – в різних частинах форми, що мотивується змістом сакрального тексту. Зокрема, мелодичні стибки на сексту, септіму і навіть октаву, як-от у «Отче наш» з Першої Літургії пов'язані з такими фрагментами тексту як «дай нам днесь» і «от лукавого».

Відносна простота гармонізації визначає мелодичний діапазон, зосереджений переважно в теситурно зручних умовах для виконавців вокальних партій. Наслідування псалмодіювання (речитативної декламації, «lectio solemnis»), або т. зв. «співу читком» у літургійних циклах використане лише у антифонах, «Вірую» та окремих славослов'ях. Цілковите панування горизонталі позначається й на гармонічній мові, типовими для якої є нетрадиційні для академічного чотириголосся того часу акорди з пропущеною терцією і дублюванням не тільки пріми, а й квінти, паралелізми октав, синхронний рух квінтами і квартами, що було природним для унісонного розгортання, а також нетипове розв'язання дисонуючих акордів тощо. Специфіку гармонічної мови посилює діатонічність і паралельно-перемінна ладовість, що також є характерною рисою монодійної традиції. Особливо прикметною у циклі Літургій є фактура, насичена контрастами загальнохорового викладу, антифонними зіставленнями тембрально однорідних груп, епізодичним двоголоссям (навіть до двоголосих октавних унісонів). В окремих випадках такий специфічний прийом, як дублювання терцевих паралелізмів верхніх голосів нижніми (до речі, застосованому в «Іже херувими» «після Бортнянського» Третьої літургії після октавного унісону) асоціюється з принципом підхоплення у кліросному діалогічному ансамблюванні чи парафіянами манери дяківського напіву.

«Чотири Літургії староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок» П. Бажанського, презентуючи самолівку в авторській

гармонізації за використання притаманних ірмологіонам музично-стилістичним особливостей, стали важливим внеском до тогочасного церковно-співочого репертуару. Так, за відгуком вихованців дяківської бурси при соборі св. Юра у Львові, 1908 року цикли часто звучали у богослужіннях: «Ми самі без проводу проспівали ваші СБожі на 4 голоси, пізналисьмо ся з нашим р. церков. укладоми мелодіями СБожих; не можемося ними налюбовати, та нахвалити. Їх уклад ліпше любимо як Вербіцкого, Бортняньского, они якісь не свої для наших місточок и сільских хорів за тяжкі, а ваші нам легкі, дуже мельодийні, и приступні» [92, С. 21] (Додаток В, примітка 6).

Через кілька років аналогічний підхід до стилістики літургійного циклу продемонстрував учень П. Бажанського Віктор Матюк. Це репрезентує написана ним у регіональних традиціях 29-ти частинна двоголоса літургія із «Співаника церковно-народного для шкіл народних» (Львів, 1911), призначена для навчання церковного співу (Додаток В, примітка 7). Загальні структурні особливості, у порівнянні із циклами П. Бажанського, засвідчують ускладнення виконавсько-обрядового матеріалу. Це відбувається не стільки завдяки введенню змінних піснеспівів (хоча композитор все ж застосував канонічну диференціацію антифонів – недільних і повсякденних), а внаслідок їх варіантів задля відповідності можливостей хорів різного рівня в межах типової для авторського циклу черговості частин (Додаток В, примітка 8). Такий підхід із врахуванням репертуарних потреб і виконавських десятиліття: «Напіви літургічних пісень в переважаючій більшості загально знані, згармонізовані вельми справно і в догідних позиціях, і тому уживають його залюбки знатоки нашого співу при науці церковного співу в народних школах, а ще більше користуються ним міщанські і селянські хори… Книжка вповні заслуговує на негайне поширення… Треба би в кожній парохії справити хоч по два примірники сего співаника до кождої церкви, виучити своїх парохіян співати з нього, хочби прийшлось й постаратися о учителя

дірігента на якийсь час» [250]. Значимість «Співаника» було схвалено і митрополитом Андреєм (Шептицьким). Тож невдовзі опанування цим збірником стало обов'язковим на четвертому році навчання в учительських семінаріях Львівської архієпархії [266, С. 276], а вже у 1924 році його перевидали.

Значною мірою популярність збірника і власне «Служби Божої» була зумовлена саме теоретично-стилістичними особливостями, адже, на відміну від ранніх богослужбових творів 1881 року – «Достойно єсть» і Херувимської для мішаного хору, щодо яких Л. Кияновська наголошувала на компактності хорової фактури й особливому виявленні «стилістики романсової сфери» [485, С.145], у цій Літургії діють інші принципи. Власне, зазначена «компактність» доведена до максимуму, хоча двоголосність відносна: у багатьох частинах постійно або епізодично виписано третій голос – у якості другого альта переважно з гармонічною функцією органного пункту з опорою на прімі тонічного тризвуку. Легкості сприйняття (в т. ч. виконавського) сприяє й достатньо багатий, хоча й однорідний колорит: тональний план циклу розгортається в межах першого (C, F, G) і другого (D, g) ступенів споріднення. Не оминув композитор і типової для української традиції ладової паралельно-перемінності (наприклад, d-F у четвертому варіанті «Херувимської»). Введення e-moll у п'ятому варіанті «Херувимської» можна сприймати як данину семантиці доби Д. Бортнянського, де посилюються інтонації «жалібного» колориту (в ній також рідкісна альтерація – підвищення 4 і 6 ступенів у звороті нижнього оспівування), так само як і D-dur – у «Херувимській» і піснеспіві подяки по «Спаси Боже люди Твоя»» («На многая літа владико»). Ладова перемінність підтримується і поодинокими епізодичними відхиленнями, зокрема – у тональності VI («По "Спаси Боже люди твоя"» 15-16 тт., «Услиши, Господи» 1т., «Да исполнять ся» 1т., 6т., у 4 варіанті «Херувимскої «1т.) і III («Пісн Херувимска» 8-9 тт.) ступенів.

Споріднення з ужитковим церковним співом, як і у творчості о. П. Бажанського, органічно підкреслюється нерегулярною метроритмікою, зокрема використанням простих дводольних ($^{2}/_{4}$, зокрема, у «На єктениях», «Благослови душе моя», «Святий Боже») та тридольних (¾ – перший варіант «Алилуя» після «Святий Боже») і відповідних складених [alla breve (перший варіант Херувимської), $^{6}/_{4}$ («Да исполнять ся»)] розмірів. Зустрічаються піснеспіви із перемінним тактовим розміром («Слава - Єдинородний», «Єктения согуба», «Отче наш» та «Благословен грядий»). Іноді («Антифон 3», «По “Слава Тебі Христе Боже”») композитор взагалі не використовує чіткої метрики, опираючись на текстові форми. І навіть традиційне позначення розміру не завжди відповідає його ритмічній структурі. Зокрема, у першому з недільних антифонів «Воскликніте Господеви вся земля» в межах такту у розмірі $^{2}/_{4}$ рівномірними четвертними тривалостями викладена майже вся фраза, а тактовою рискою метро-ритмічно виокремлюються тільки заключні склади («земля») і слова («хвали Єго»). Відтак очевидно, що «читок» як принцип ритмічної організації у традиційно псалмодійних частинах або їх фрагментах є засобом як наближення стилістики циклу до місцевих виконавських особливостей, так і засобом підкреслення значення вербального тексту (Додаток Д). Цікаво, що кантиленна мелодизація у вокалізації тексту виявляє себе фактично одразу. Вже в першій єктенії у кожній респонсорній ланці присутня висхідна або низхідна трихордова поспівка (Додаток Д, ноти). Розвиток цього інтонаційного ядра відбувається у наступному антифоні, де вихідна поспівка виконує не тільки початкову, так би мовити, імпульсну функцію, але й окреслюється у мотивах-оспівуваннях (у першій фразі – «Господеви вся земля») і в заключному реченні («Спасе спаси нас»), де розширюється до діапазону квінти. В цих же частинах Літургії вперше застосовано прийом поєднання кількох звуків у розспіві одного складу, що виявляємо в наступному викладі – збільшення трихордового амбітусу до об’ємнішого кантиленного охоплення відбувається

поступово, пощаблевий рух урізноманітнюється стрибками. У «Святий Боже» на межі фраз вперше з'являється кварта і розспів одного складу, що охоплює не два, а більшу кількість звуків (Додаток Д, ноти). З цього моменту пластичні мелодичні звороти все частіше вплітаються у більш просту інтонаційно-мелодичну канву. У певний момент псалмодіювання займає підпорядковане місце, а мелізматичні розспіви – рівнозначне з силабічним викладом і невматичною вокалізацією тексту. Відтак, у різних формах циклу кантиленний чинник відіграє роль стилістичної детермінанти, а його відповідне терцеве вторування визначає його домінуючим засобом мелодичного розвитку (Додаток В, примітка 9).

Терцовість, з огляду на призначення циклу, найдоцільніший засіб для засвоєння і відтворення твору. Водночас, це посилює виразність тонально-гармонічного плину, а у випадку відсутності третього голосу створює алюзію модальності. Деякі типові для такої стилістики елементи (як, наприклад, закінчення піснеспівів поєднаннями пріми – нижнє положення, – і терції тоніки – верхнє мелодичне положення, аналогічне прімі в класичній гармонії) посилюють зв'язки з давньою літургійною практикою. Натомість секвенціювання, важливе для інтонаційного розвитку і формотворення, виявляє типову рису народнопісенних жанрів. Водночас стале у висотному плані буквальне і дещо ритмічно змінене варіювання окремих сегментів форми, здебільшого мотивів, як наприклад, у № 17 («И со Духом Твоим» - «Имами ко Господу») та № 33 («Єдин свят») апелює до строфічно-варіаційних монодійних форм.

Зазначене свідчить, що спрямована на забезпечення навчальних і обрядових потреб Літургія зі «Співаника церковно-народного для шкіл народних» В. Матюка істотно споріднена з концепцією творчості П. Бажанського, з огляду на збереження джерельних інтонацій, нескладних форм, вокальної зручності і фактурної простоти. Це підкреслює істотний

зв'язок із регіональними церковно-співочими і народно-пісенними традиціями співу.

Стильове оновлення в галицькій богослужбово-музичній творчості визначила «Літургія» Станіслава Людкевича, опублікована у «Збірнику літургічних і церковних пісень на основі народних напівів» (Львів, 1922), що засвідчила спорідненість із самолівковою традицією та широким репертуарним наповненням західноукраїнського церковного обряду.

Зазначений цикл підтверджує добру обізнаність композитора із регіональними церковно-співочими традиціями (самолівковими розспівами) і сакральною спадщиною композиторів XIX – початку XX ст., зокрема, «Божественною літургією» із збірника «Партитура співов церковных и світских» І. Кипріяна (Л., 1882), «Гласопіснцем або Напівником церковним» І. Дольницького (Л., 1894), «Співаником церковно-народним для шкіл народних» В. Матюка (Л., 1911). Важливим з цього огляду є зауваження композитора, висловлене у «Передмові»: «Однак з огляду на се, що всі названі збірники не можуть вважатися первісним і оригінальним джерелом нашої самолівки та печатані в них мелодії виявляють між собою великі різниці або нераціональності й неточності в записах, фальшиві наголоси і т. ін., мусів я відноситися до них критично та трактувати їх свобідно...» [215, С. 4]. Слід відзначити, що відсутність згадок про композиції П. Бажанського спричинена невисокою оцінкою С. Людкевичем його творчості як одного з «численних неталановитих ремісників або проворних недоуків чи, навіть, музичних маніяків» [509, С. 345], як представника «молодих «самозванчих» музик, котрі читаючи прихапцем з цікавістю про музику все, що попадеться під руку, та не маючи нагоди прочитати щось основнішого про народну музику, виробляють собі неясний або хибний погляд на справу» [509, С. 200].

Дотримуючись вищезазначених поглядів на якість співу в більшості храмів Галичини та спілкуючись із такими визначними діячами-священиками як І. Туркевич (Додаток В, примітка 10) та В. Садовський, С. Людкевич прагнув об'єктивно підійти до проблеми впорядкування та гармонізації

літургійного циклу на основі віддавна практикованих самолівкових та єрусалимкових напівів із максимальним збереженям їх стилістичних рис.

«Літургія» С. Людкевича містить оригінальні твори композиторів XIX − початку XX ст.: Д. Бортнянського («Слава - Єдинородний» II київського напіву, «Да ісполнятся» II), А. Нанке («Єлици» й «Всяческая»), В. Серсавія («Алилуя» II), М. Вербицького [«Свят» II, «Отче наш» II, потрійне «Господи помилуй» (Moderato із «Єктенії сугубої»)], І. Дольницького («Свят» I, «Тебе поєм» I, «Достойно єсть», «Отче наш» I, «Єдин свят»), В. Матюка [«Іже Херувими» у двох варіантах (I, IV (Жалібне), «Тебе поєм» I, «Да ісполнятся» III, «На многії літа Владико»], І. Кипріяна («Да ісполнятся» I) та аранжування для мішаного чотириголосого акапельного хору традиційних широко розповсюджених в Галичині напівів (Додаток В, примітка 11). Співвідношення між редагованими авторськими (18) і аранжованими (22) піснеспівами (Додаток В, примітка 12) виявляє домінування самолівкових принципів, що було визначене С. Людкевичем як першорядне художнє завдання, як прагнення оновити традицію, що на час реалізації задуму «закостеніла в консервативній, сухій монотонності мелодії і гармонії, або ... виявляє нахил до світських манер, непридатних до церковного культу» [215, С. 3]. Тож у «Передмові» до видання автор писав: «У склад сього збірника мали увійти на початок самі народні “самолівкові напіви”, загальновживані на Галицькій Україні. ...Головна моя задача була очистити пісню від невзгодин між наголосами тексту і мелодії й у фразуванню, раціонально погрупувати будову періодів (йдеться про комбінування поспівок, які впливають на фразування та загальну структуру піснеспіву − *С. Г.*) і відтак підібрати легку й просту чотириголосу гармонію, не надто далеко й чужу примітивному народному смакові, та, знов, не надто монотонну, а бодай трохи різноманітну та інтересну в естетичнім і настроєвім смислі» [215, С. 2-3].

Для реалізації зазначеної концепції та підтвердження її художньо-естетичної цілісності композитор обрав основні піснеспіви найпоширенішого

виду богослужіння − щоденної і недільної «Літургії». У цьому полягала основна мета створення циклу, що завдяки доступності викладу міг виконуватися непрофесійними церковними хорами, а відтак формувати певний еталон хорового церковного співу.

Літургія С. Людкевича є зразком різнопланового образного змісту, жанрова палітра формує певний баланс поміж прохальною, прохально-ліричною та прославною сферами, семантичними нюансами релігійних текстів. Виразним прикладом є тематизм першої частини – «Респонзорії до Єктеній», де прохально-ліричний аспект змістовності посилений настільки, що істотно нівелює типову для їхнього тематизму монотонність і виявляється у помітній мелодизації фактури (Додаток Д). Важливу роль відіграють і псалмодійно-речитативні чинники, особливо виразні у стилістичних блоках не тільки таких піснеспівів-молитов, як «Отця і Сина», «Отче наш» I, «Єдин свят», «Відпуст», «Після: “Слава Тобі Христе Боже”», а й інших частинах (перший і другий повсякденні антифони, «Тебе поєм» I, «Благословен грядий», «На многії літа, Владико»).

Таким чином, поєднуючи мелодичний та речитативно-псалмодійний тематизм, автор досягнув максимальної виразності у втіленні нюансів розвитку авторської чи самолівкової мелодики. І саме інтонаційному первню надається роль об’єднуючого фактору у розгортанні музичного матеріалу із забезпеченням цілісності всієї форми. Зокрема, перший варіант респонсорію «Господи помилуй» (а, *Lento recitativo*) із «Єктенії сугубої» за своїм псалмодійним тематизмом аналогічно відповідає музичному змісту попереднього фрагмента («При читанні Євангелія»). Другий, хоча й виявляє спорідненість із однойменною єктенією у «Літургії» М. Вербицького (1847) – є гармонічним варіантом сьомої частини. Окрім цього зазначені піснеспіви характеризуються наявністю пощаблевих висхідних й низхідних поспівок у межах терції, які розташовані у мелодичних лініях сопранової та тенорової партій. В такий спосіб формується стабільний ряд консонуючих паралелізмів,

властивих, з одного боку, самолівковим розспівам, а з іншого – українській пісенній традиції. Гармонізація базується на основних функціях ладу, що надає виразності загальній фактурі.

Властиві окремим частинам особливі мелодичні засоби зумовлені особливостями обрядово-текстових формул, що підтримуються тональним планом й інтонаційними засобами в межах форми. Так, у «Респонзоріях до Єктеній» задля уникнення одноманітності композитор у варіанті Аб) застосовує зіставлення початкового і заключного у цьому варіанті G-dur із a-moll (Додаток Д, ноти), тональністю другого ступеня ладу (модель гармонічного розгортання при цьому залишається сталою). Ще одним засобом ускладнення матеріалу є зміна метрики ($^3/_4$, C, $^3/_2$), що ефектно посилює враження мелодичної плинності. Другий варіант (Б, *Lento*), що складається тільки з трьох єктеніальних формул («Господи помилуй» / «Подай Господи» / «Амінь») і відрізняється від попереднього прохання мелодико-інтонаційним розгортанням на фоні повторення тільки одного тонічного акорду в тональності B-dur. Останній зразок респонсорних відповідей (В, *Lento*) збагачує колорит за допомогою поєднання початкових зворотів псалмодійного типу і заключних висхідних терцових ходів (сопрано і тенори), викладених за принципом домінування основної функції, звучання якої урізноманітнене повторюванням гармонічного плану в межах кожної півчої ланки (T-T_6-VI-D-T).

В «Єктенії согубій» – за Уставом наймасштабнішій у богослужінні, – С. Людкевич вдається до доволі радикального, в контексті домінуючих тональних зіставлень, плану: B-dur – e-moll – G-dur, що завдяки ефектним колористичним зіставленням складає істотні труднощі у відтворенні чистоти інтонування при поєднанні заключного і початкового співзвучь (Додаток Д, ноти). Ймовірним поясненням такого прийому є намагання під час великої кількості прохань-проголошень священнослужителів і респонсоріїв відновити активність уваги не тільки півчих, але й прихожан. Залишаючи

незмінним оформлення початкового мотиву у наступному варіанті («Господи»), другий мотив композитор будує як висхідну терцову поспівку. При цьому внаслідок модуляційного плану змінюється колорит стійкості, властивий попередньому матеріалу; відбувається мелодизація фактури, посилена характерними паралелізмами між сопрано і тенорами. Таке співвідношення, після усталення тональності G-dur у другій ланці секвенції, поглиблює ефект ліричної наспівності в останній фразі-проханні. Більше того, її інтонаційна основа, з урахуванням тематизму «Єктенії» (*Moderato*) М. Вербицького із тими ж характерними паралелізмами, виявляє застосування між ними спільного інтонаційного каркасу. Внаслідок цього, незважаючи на поєднання в одній частині і самолівкового, і авторського тематизму, їх інтонаційна основа і формотворчі моделі виявляють вражаючу спорідненість й органічність. Отже, ця частина якнайкраще показує метод, застосований композитором для «обережного підняття народного смаку на вищий ступінь» [215, С. 4] .

Питання розробки і оновлення самолівкових традицій скеровує увагу до початкових т.зв. «блоків», відповідних смисловим акцентам тексту антифонів (Додаток В, примітка 13). Відповідно спостерігаємо домінування псалмодійно-речитативної сфери, супроводжуваної поєднанням фрагментів тексту із паралельним повторенням акордів переважно в межах функції з фрагментарними відхиленням в тональність субдомінанти чи другого ступеня ладу та витриманою динамікою.

Загалом, особливість інтонаційно-фактурного розгортання піснеспівів «Літургії» С. Людкевича полягає у повторності окремих поспівок, що постають ключовими як в межах окремої частини, так і в загальній драматургії твору. Інтонаційний розвиток використовує остинатні звороти чи поступеневий терцово-квартовий амбітус висхідного і низхідного спрямування. У сукупності з псалмодійними фрагментами (часом доволі масштабними), відтіненими тривалими прикінцевими звуками, що зумовлене варіативними збігами моделей прикінцевих кадансових зворотів, виникає

стійка асоціація із принципами строфічно-варіативної будови. Орієнтуючись на головні принципи структурування самолівкових наспівів (початковий мелодизований зворот, псалмодійоване виголошення текстів і заключний зворот, що часто є дзеркальним варіантом початкового; максимальна ощадність у використанні навіть найменших стрибків), композитор не лише досягає інтонаційної єдності більшості частин, але й зберігає стилістику літургійно-хорового виконавства Галичини.

Характерними засобами мелодичного розвитку у «Літургії» є також рух суміжноступеневими терцовими чи секстовими паралелізмами; вирізнення зворотів фактурно уніфікованими октавами («Тебе поєм»-ІІ); метрично вільне «промовлення» словесних формул хором (перший стих 1-о і 2-о повсякденного антифону, «Відпуст», «Після “Слава Тебі Христе Боже”» та ін.) з характерною гармонічною організацією – переважно однофункційною, іноді з незначними варіантами. Доречно зауважити, що вплив гармонічної вертикалі на мелодичну горизонталь зумовлює подекуди хроматизацію мелодики голосів та певну інтонаційну напругу. Зрідка в окремих епізодах піснеспівів («Іже Херувими» І, «Тебе поєм» ІІ, «Да ісполнятся» ІІІ) автор звертається до зіставлення соло і тутті, що суголосне стилістиці духовних творів Д. Бортнянського, і водночас характерне для єрусалимкового типу виконання. Варто зазначити, що джерелом такого зразка композиції є середньовічна респонсорна практика співу, що полягала у зіставленні хору і соліста.

Гармонічна мова Літургії С. Людкевича репрезентована використанням основних гармонічних функцій (T, S, D) та їх згущенням у кульмінаційних моментах. Темброву палітру збагачує поява рідковживаних акордів, зокрема натурального домінантового септакорду (заключна каденція «Тебе поєм» ІІ), акордики подвійної домінанти (як у заключній каденції «Входу» із «Третього Антифону [недільний і повседневний]» та у заключній каденції «Милость мира»). Традиційним стало співставлення тональностей паралельно-

перемінного ладу, використання відхилень в тональності I ступеня спорідненості (переважно у II і VI ступені ладу).

Органічність зв'язків між внутрішніми частинами піснеспіву та зовнішніми їх поєднаннями була досягнута С. Людкевичем завдяки дотриманню принципів будови типових форм (різновидів періоду, куплетних, дво- або тричастинних). Зразком такого виразного втілення є співвідношення між приспівами й заспівами (Додаток В, примітка 14), де в основному матеріалі стихів переважає розспівність, особливо при кінці текстових фраз, а псалмодійні чинники істотно пом'якшені. Задля збагачення музичної тканини циклу, С. Людкевич вдається до засобів імітаційної поліфонії з елементами контрастного тематизму із почерговим вступом голосів («Алилуя» I, «Іже Херувими» II і III, «Тебе поєм» II).

Цілісність стильової відповідності «Літургії» С. Людкевича простежується і в композиційно-структурному втіленні як узагальнених (єктенії, антифони, величання), так і конкретно-текстових жанрів («Іже Херувими» і «Яко да Царя», «Милость мира», «Тебе поєм», «Достойно єсть» та ін.) з авторським чи самолівковим інтонаційним матеріалом. Зокрема авторські піснеспіви, вирізняються у загальному контексті яскравою колоритністю. Завдяки повному чи частковому цитуванні, формуються певні вершинні зони, які посилюють основні догматичні аспекти літургійного тексту. Яскраво ілюструє цю драматургічну особливість «Слава - Єдинородний» із Триголосої Літургії Д. Бортнянського (1769-1779). Деякі елементи цього твору, зокрема, чисельні відхилення у паралельну тональність, помітні у мінорному «Святий Боже», утворюють певну арку. Водночас порівняння із першоджерелом «Слава - Єдинородний» виявляє суттєві редакторські зміни у мелодико-інтонаційній та ритмічній тканині, наповнюючи піснеспів хвилеподібними розспівами акордово-чотириголосого викладу. Сукупно, початкові частини з наступними «Алилуя» (друге з яких належить В. Серсавію) сформували досить помітну «розосереджену кульмінацію», що емоційною піднесеністю підсилили ефектність заключної

частини першого розділу «Літургії» С. Людкевича. Аналогічний принцип демонструють «Іже Херувими», дві з яких належать В. Матюку (І, IV Жалібне). Перше з них своєю інтонаційною та метро-ритмічною основою повністю дублює другий варіант одноголосого «Иже Херувімы» І. Дольницького (Додаток В, примітка 15). Показово, що в їх інтерпретації С. Людкевич свідомо уникає довгих мелодичних розспівів складів слів, згладжує ритмічні малюнки шляхом укрупнення тривалостей, замінює церковнослов'янський текст літературним («отвержим», «песнь приносяще» на «отложим», «пісні припівающе»), надає завершеності формі засобами функційно-акордового збагачення каденцій.

Цікаво, що в деяких інших варіантах взаємозамінних піснеспівів (як-от «Свят» (самолівка / М. Вербицький), «Тебе поєм» (самолівка / В. Матюк), «Отче наш» (самолівка / М. Вербицький), «Да ісполнятся» (І. Кипріяна, Д. Бортнянського та В. Матюка) С. Людкевич поєднує речитативно-псалмодійний та мелодизований тематизм у різних варіантах розспіву одного тексту. Це зумовлює максимальну виразність окремих фрагментів мелодичних співпадінь чи відмінностей в різних частинах загальної форми. Так, порівнюючи «Тебе поєм» І та «На многая літа Владико» із однойменними піснеспівами із «Співаника церковно-народного для шкіл народних» В. Матюка 1911 року не виявлено жодних відмінностей у їх монотонному мелодико-інтонаційному розгортанні в межах двох ступенів ладу. Ідентичні між собою також молитва «Отче наш» ІІ в упорядкованій «Літургії» із однойменним твором М. Вербицького. Буквально цитованими у С. Людкевича є піснеспіви із «Гласопісниця или Напівника церковного: По образꙋ общайшемꙋ пенїя Галицко-Рꙋскихъ Церквей» І. Дольницького 1894 року, зокрема «Свят» І, «Тебе поєм» І, «Іже Херувими» І з розділу «На Лїтꙋргіи»; «Отче наш» І з розділу «На Лїтꙋргіи преждєосвященныхъ».

Натомість у презентації композитором піснеспіву «Да ісполнятся» ІІІ В. Матюка спостерігається фрагментарна зміна музичної тканини завдяки згладженню ритмічного малюнку, підлаштовування тексту із наголошеними

складами у відповідності до музичного фразування. «Достойно єсть» з розділу «На Лїтꙋргіи» І. Дольницького у редагованому варіанті відрізняється вдосконаленням структурних компонентів форми завдяки відсутності повторів слів тексту, появою відхилення початкового G-dur у e-moll на словах «Тя величаєм» і його модуляційним утвердженням, що надає свіжості й урочистості загальній композиції. Піснеспів «Єдин свят» з розділу «На Лїтꙋргіи преждєосвященныхъ» І. Дольницького у С. Людкевича збагачується розспівною каденцією.

Таким чином, вищезазначені зразки свідчать про поєднання мелодико-тематичної основи першоджерел із редакційною корекцією мовної стилістики (наголоси), інтонаційної та гармонічної сфер (переважно у каденційних ділянках), що, на думку автора, слугує оновленню греко-католицької церковно-співочої традиції та її підняттю на вищий ступінь досконалості. При цьому професійне втілення самолівки демонструє високий ступінь інтонаційної єдності, ритмо-фактурної організації і відпорвідності мелодичних мотивів особливостям літургійного тексту. Всі ці риси суголосні давній монодійній церковно-співочій традиції.

Отже, серед масиву авторських літургійних циклів перших десятиліть XX століття і за певної відмежованості від домінантного інтонаційного контексту української авторської церковної творчості цього ж періоду, укладена С. Людкевичем «Літургія» має неабияку цінність завдяки мотиваційному значенню її створення. Цей твір відчутно асимілює засади самолівкового стилю із поміркованим його введенням в контекст авторської стилістики. Відтак демонструється своєрідна літургійна форма співіснування «єдності у різнорідності», задекларованої митцем у праці «Націоналізм в музиці» [210, С. 35].

«Літургія» С. Людкевича отримала високу оцінку на найвищому рівні українських церковних кіл Галичини. Зокрема Федір Сташинський, секретар митрополита Андрея Шептицького, автор публікацій з історії церкви й священицького життя у 1920-х рр. писав наступне: «Відкинувши всякі

трафарети наших дотеперішніх церковних композиторів, а також усяку мертвеччину й заскорузлість... автор рішив з глубини народної душі зачерпнути ті щиро-сердечні почування, які наш народний геній від віків виливає перед Престолом Всевишнього! Це задача дуже важна і не так-то легка, — особливо, коли в сучасний мент взяти під увагу діймаючий брак відповідних джерельних матеріалів і студій в даному напрямі! Але авторові всеж таки вдалося її, хоч трохи, виповнити... Цей збірник свідчить, що д. Людкевич уже твердо ступив ногою на правильний шлях, – що він уже відкинув свої (недавні ще!) погляди про ролю Бортнянського, Веделя та інших у нашому церковному співі. Цей збірник, як точний регулятор нашого церковного співу, повинен находитися в кожній парохії» [319, С.68]. Зважаючи на те, що естетико-стильова концепція запропонована автором не здобула подальшої належної розробки, «Літургію» С. Людкевича варто вважати головним художнім здобутком у сфері традиційного напрямку розвитку богослужбового музичного мистецтва впродовж кінця XIX – першої половини XX століття.

З дистанцією у десять років в якості оновлення концепції П. Бажанського та врахування досягнутих С. Людкевичем результатів до компонування літургії виключно у канонах традиційного церковного співу звернувся Йосиф Кишакевич у «Службі Божій по західно-українському церковно-народному напіву» для мішаного хору (Львів, 1932; 21-ша частина серії «Духовно-музичні твори Йосифа Кишакевича»). За переконаннями Л. Кияновської, у його творах літургійного і паралітургійного призначення (Додаток В, примітка 16) взято за основу народний церковний спів, головною характеристикою якого є «відсутність стабільного періодичного метроритму, вільна імпровізаційність розгортання мелодії, наближеність до розміреної мови “проповіді” чи читання молитви вірними… Роль музичного первеня тут повністю підпорядкована засадам тексту, а багатоголосна тканина ґрунтується на принципах народного багатоголосся» [483, С.13-14].

Максимальне наближення до повсякденної богослужбової практики виявляється вже у введенні до тексту партитури дияконських і священичих проголошень, які, з одного боку, полегшили завдання вибору ними відповідного тону й інтонаційної формули та сприяли активізації хору, а з другого – посилили інтонаційну цілісність Літургії як циклу. Було змінено й підхід до структури. На відміну від обмеження тільки найбільш типовими для Літургій XVIII – XIX ст. номерами, спрямування до ужиткового репертуару виявилось у введенні повного кола воскресних («Восклікніте Господеві», «Боже, ущедри ни», «Приідіте, возрадуємся»), повсякденних («Благо єсть ісповідатися», «Господь, воцарися») і святкових антифонів («Благослови, душе моя», «Хвали, душе моя», «Блаженних»), а також всіх належних єктеній і малих піснеспівів («Приідіте, поклонімся», «Єлици» і «Кресту Твоєму» зі славослов'ям та ін.). Важливим доповненням циклу догматів стало «Вірую». Таким чином композитор охопив всі співані частини Служби Божої, істотно полегшивши реґентам проблему добору матеріалу в єдиному стильовому руслі. За такого підходу, питання єдності стилістики, як і в Службі Божій для однорідного хору (1924), вирішувалося завдяки свідомому зверненню до основ західноукраїнської церковно-співочої традиції, а в циклі 1932 року було використано матеріал майже всіх попередніх частин. Нове аранжування враховувало особливості мішаного складу, а редагування зумовлювалося необхідністю спрощення стилістики до різного рівня виконавців. Тому кожна з частин є спрощеним варіантом попередньої, хоча в деяких відмінності є дуже незначними, як, наприклад, у «Славі» зі «Слава - Єдинородний», де змінено тільки кінцівку, або ж в «Алилуя», де змінено тільки фактурний виклад.

Завдання вирішувалось передусім у простоті інтонаційного розвитку та фактурного складу, зумовлених наслідуванням традицій самолівкового співу поряд із відповідністю мелодично-розвинутої горизонталі академічному хорально-квартетному викладу з уніфікацією ритмічної вертикалі і

обмеженням свободи ладо-тональної і гармонічної сфер. Проте композитору вдалося зберегти мелодичність і значну частку тієї ефектної плинності музичного матеріалу, що була властива попередньому твору. Виразно виявляється це у піснеспіві «Святий Боже», де висхідне секвенційно-варіаційне повторення першої поспівки приводить до кульмінації на словах «Святий безсмертний» та подальшого зменшення напруги у мелодико-ритмічній монотонності славословія (Додаток Д, ноти). Мішаний склад сприяє мелодичній плинності першої частини внаслідок наділення партії тенорів із витриманою функцією втори за значного спрощення інтонаційного розвитку в альтів та використання значно більшого діапазону в партії баса. Ці особливості зумовлюють прозорість фактурно-тембрального викладу із збереженням його основних параметрів, витриманих у традиціях регіонального церковно-співочого виконання.

Другу стилістичну лінію формують нові частини, з опорою на принцип псалмодійного інтонування, що цілком апелює до традицій самолівкового виконання. Це проявляється вже на прикладі початкових антифонів. Так, у першому воскресному антифоні «Воскликніте Господеві» псалмодія звучить аж до заключних слів перших двох фраз («вся земля», «хвалі Єго»), де використовується поступеневе розгортання (Додаток Д, ноти). Натомість у третьому рядку (приспіві «Молитвами Богородиці») вже початкові склади першого слова розспівуються висхідною пощаблевою поспівкою із її поверненням у дзеркальному відображенні фінальної каденції, що надає симетричної завершеності композиції твору. Відокремлене ж паузою прохання «Спасе, спаси нас!» ще більш ускладнене розспівністю: мелодичний контур сопрано поєднує плавне оспівування з подвійним стрибком на кварту вверх і квінту вниз для рельєфного підкреслення смислового навантаження слова «спаси». У цьому місці діапазон альта і тенора відповідає сексті і септимі, розлогість басової партії сягає ундеціми, хоча початок її розгортання – подібно, як у тенора і альта – остинатне

повторення опорного звуку акорду. Щодо фактурного викладу, то одразу вводиться класична чотириголоса вертикаль з типовим розподілом функцій хорових партій. Втім, композитор все ж посилює колоритність викладу використанням широких інтервальних ходів в басовій партії, що завдяки звуженню чи розширенню діапазону привносить певний контраст.

Аналогічний виклад притаманний також «Блаженним», що значною мірою зумовлюється змістовністю вербальної складової (Додаток Д, ноти). Тільки у завершенні «Радуйтеся і веселітеся…» такий виклад заміщено гимнічним, відповідно до урочистого змісту і кульмінаційного значення. Це підкреслюється відчутним посиленням динаміки в останньому двотакті. Закономірно, що після такої демонстрації тріумфальних емоцій, митець вдався до не менш контрасного ходу: емоційної стриманості наступного піснеспіву «Приідіте поклонімся», де відновлюються параметри початкового псалмодіювання, які не порушуються навіть заключним «Алилуя».

Загалом у творі переважають помірковані параметри музичної організації, причому номери псалмодійної сфери стали помітним фактором стабілізації музичного плину на користь домінування вербального чинника. Саме тому, Літургія 1932-го року була не стільки наслідком мистецьких шукань Й. Кишакевича, скільки їх підпорядкуванням тогочасним потребам церковного виконавства, що підтверджує схвалення Митрополичим Ординаріатом використанням зазначеного циклу Літургії церковними хорами.

Практичну цінність «Служби Божої по західно-українському церковно-народному напіву» для мішаного хору Й. Кишакевича одразу після видання (січень 1933) підкреслив у своїй рецензії катехит багатьох навчальних закладів і редактор священичого журналу «Нива» о. Петро Хомин: «Ця найновіша праця о. Автора – річ надзвичайно вартісна і цінний вклад у нашу духовно-музичну літературу саме з цього згляду, що вона дає нам у мистецькій обробітці наші церковно-народні напіви, що ними наш побожний нарід цілими сотками літ славив Бога, а які тепер, витискані з наших церков

річами всяких музичних стилів та нерівної музичної вартости, поволі в нас забуваються» [272].

Отож, зазначені літургії П. Бажанського, В. Матюка, С. Людкевича, Й. Кишакевича демонструють окремий стилістичний пласт літургійно-хорової творчості, спрямованої на збереження монодійних традиційних форм церковного співу в Галичині.

Подібна характеристика відповідає ще одній ділянці богослужбового чину – паралітургійним жанрам, серед яких важливе місце відіграють чинопослідування **«Вінчання» і «Панахиди»**. В них відображено дві особливо важливі і цілком протилежні грані людського життя, що відобразилося на глибокому поетичному змісті і музичному репертуарі, створеному відомими композиторами Галичини. До циклів «Вінчання» і «Панахиди» зверталися Й. Кишакевич, Т. Купчинський, Б. Кудрик, М. Кумановський та багато інших. Проте тільки у доробку Й. Кишакевича є рідкісні для української музики загалом два цикли «Вінчання», опубліковані ним як частини друга (для чоловічого хору) і десята (для мішаного хору) в серії власних «Духовно-музичних творів». Обидві ймовірно були створені у першій половині 1920-х років, про що свідчить подібна стилістика.

Обрядова сутність вінчання як воцерковлення довічного подружнього союзу відтворена Й. Кишакевичем майже у повному обсязі. Обидва цикли, як про це пише музикознавець Л. Кияновська, мають однакову структуру співаних частин: псалом 127 «Блаженни вси», «Ектенія велика і Молитви» («Боже пречестный», «Господи, Боже наш», «Боже святый…»), прокімен «Славою і честію», «Аллилуя», «Перед і після читання св. Євангелія» («Слава Тебі, Господи»), «Ектенія сугуба» включно з респонсорієм до молитви «Господи Боже наш», «Господи, Господи, призри съ небесе» і тропарі з урахуванням молитви «Боже, Боже нашъ» та «Отець и Сынъ и святый Духъ»), «Відпуст» з «Після відпуста» («Амінь») і «Многолітствовання». Значне зацікавлення викликає цикл для чоловічого хору як перший такий в західноукраїнській музичній творчості з огляду на

виконавський склад (Додаток В, примітка 17). Очевидно, що така апробація відбулася успішно, оскільки незабаром була опублікована його варіант-редакція для мішаного складу. Втім, стилістика була збережена, і в обох варіантах приваблювала особливою однорідністю втілення радісного настрою події.

Такий характер зустрічається вже у початковому псалмі «Блаженни вси, боящиися Господа» із Вінчання для чоловічого хору (Ч.2) відповідно до його змісту – розкриття сенсу благословення богобоязненої сім'ї в її дітях і «синах синів» і мирі для народу (Додаток Д, ноти). Відтак для музичного втілення вербальної основи обрано неквапливий темп з відповідним колоритом (Andante religioso), який сприяє розсудливості сприйняття кожного рядка. Майже кожне речення, виконуване першим тенором, починається невеликим терцовим або квартовим стрибком, що наголошує на початкових словах («Блаженни», «труды», «жена»; «Се таки»). У той же час розспів на словах («Сынове», «Благословит», «И узриши» не використовує такого підвищення інтонації, проте акцентуація досягається вступом на сильну долю і сповільненням завдяки довгим тривалостям. У такий спосіб мелодика виразно співдіє з текстом, реагуючи на його синтаксичні особливості.

Такий підхід виявляється прикметним і для музичного синтаксису, сформованому у синтезі рядково-строфічних і класично-нормативних структур. Загальна форма вказує на виразне опертя на квартетно-хоральний тип академічного чотириголосого викладу, на принципи класичної квадратності з окремими випадками ненормативності, що цілком пояснюється застосуванням звичних для академічних форм прийомів (як, наприклад, у другому реченні першої частини, де розспів слова «будет» сприймається як розширення кадансу до розв'язки і внаслідок цього – виникнення дев'ятитакту). Звернувши увагу на два інші аналогічні випадки, виявляємо, що вони мають ознаки не просто силабічного, а швидше силабо-мелізматичного розспіву. У першому реченні таким є загальнохоровий розспів першого складу на слові «путех», який охоплює шість четвертей. У

другій частині аналогічно розспівується перший склад слова «Господа» (у рядку «Се тако Благословится» – сім четвертних). Достатньо неоднозначною є й загальна структура, в якій виявляються ознаки форми першого і другого планів. Перший план утворює варіантно-строфічна форма, тоді як другий – складна двочастинна внаслідок варіантної репризи.

Закономірності фактурного розвитку визначені тембральною взаємодією однорідних партій. Щільність плину партій достатньо висока, тож ознаки регіональної традиції виявляються до певної міри прихованими, але все ж важливими для підкреслення семантики тексту. Так, у тенорів на початку речення «Се тако благословится» (у його 3-4 тт.) виникає типове для церковно-народного співу перехрещення (початок другої ланки секвенції створює перехрещення з попереднім і наступним акордами), яке за відповідного інтонаційно-ритмічного оформлення посилює смислове значення слова у музичному плині. Аналогічні випадки зустрічаються у басах («боящиися» у першому рядку і відповідно «Господь» у репризі). Окрім різноманітних вторувань, що виникають не тільки поміж партіями одного тембру, а й «на відстані», зокрема – між другим тенором і другим басом. У цьому випадку прикметним є розходження баритонів і басів з пріми в октаву, що надає цікавого колористичного забарвлення. Особлива виразність такого прийому проявляється на початку другої строфи на словах «Жена твоя», тоді як у заключному доповненні цей ефект досягається завдяки суто академічному імітаційного прийому.

Загалом, перший піснеспів постає виразним і динамічним вступом циклу, в якому задекларовано принципи розгортання інтонаційної тканини – переважно спостерігаємо плинний поступеневий рух з невеликими стрибками, поява яких підкреслюється у співдії з іншими партіями, що забезпечує вокальну зручність. Виявляємо також органічність гармонічного і ладотонального розвитку, чітке структурування частин за внутрішньої варіантності, пов’язано з будовою речень загального тексту. Зазначені риси

відповідають не лише аналогічним масштабно розгорнутим частинам; вони притаманні й респонсоріям, функція яких традиційно полягає у врівноваженні та стабілізації тематичного розвитку, а також рефренності в межах всього циклу. Наприклад, частина «Ектенія велика і молитви» – цілком типова за внутрішнім компонуванням (Додаток Д, ноти): це початкове і заключне «Амінь», два варіанти «Господи, помилуй» (за ремаркою у тексті – виконуються почергово необхідну кількість разів) і один «Тебі, Господи!». Вже початкова ланка прикметна своїми фактурно-гармонічними особливостями. Мелодична поспівка у перших тенорів розгортається в межах терції з поверненням до вихідного тону (терція тонічного тризвуку), а другий тенор виокремлюється в самостійний голос тільки на третьому звуці. Цей початковий унісон спирається на такий же унісон із вступом басів і баритонів (пріма тонічного тризвуку), що поступово розширюється завдяки терцовому низхідному ході у басів, що призводить до двоголосся, потім триголосся і на третій долі (розмір $^3/_2$) – чотириголосся. Співпадіння інтонаційного малюнку басів у першому такті і других тенорів з другої долі із захопленням звуку наступного такту, свідчить про виразне використання принципів імітаційної поліфонії. Водночас поєднання у другому такті домінантового тризвуку на третій долі і тонічного на першій із одночасним низхідним рухом всіх голосів з порушенням академічних правил гармонічного голосоведення є цілком типовим для гуртового або імпровізаційного багатоголосого церковно-народного співу.

Перша ланка єктенії з темповим прискоренням внаслідок зміни розміру (тут – $^3/_4$) і одночасним зменшенням тривалостей (четвертні і восьмі супроти половинних і цілих) частково зберігає фактурний та інтонаційний малюнок і є варіацією «Амінь». Поповнюється й арсенал нетипових нюансів, зокрема, внаслідок використання оспівування за участі сусіднього нижнього ступеня в партії баритона. Цей допоміжний звук у поєднанні з витриманими четвертними IV і VI ступенів на тонічному органному пункті у басів формує доволі гострий дисонанс – септакорд VII ступеня без терції – і тільки

внаслідок його нетривалості і слабкої долі з посиленим відчуттям затримання розв'язки, ця дисонансність послаблюється. Натомість у наступній ланці єктенії цілком оновлено матеріал: мелодика рухається дзеркально до попередньої ланки, діапазон розширено до квінти, але зі збереженням заключного секундового субмотиву з розв'язкою в терцовий тон.

Наступна частина «Тебі, Господи!» є варіацією початкової моделі. В ній з черговою зміною метру ($^4/_4$) дисонансне вкраплення вже цілком вкладається у кадансову формулу. Використаний тут низхідний паралелізм трьох верхніх голосів із розв'язкою знову суперечить академічним правилам голосоведення. І, нарешті, у виконане за правилами класичного голосоведення заключне «Амінь» (органна педаль на квінтовому тоні в сопрано при русі від верхньої квінти до нижньої пріми басів) композитор все ж привносить певну специфіку за допомогою втори поміж партіями другого тенора і баритона, а також утримання першого тенора на досить нетиповому для класичних заключних акордів квінтовому тоні. Доречно відзначити, що завершення єктенії не вимагало звертання до респонсоріїв після вищезгаданих молитов. Проте композитор додав ще три респонсорні «пари», з яких тільки відповідь на проголошення «Миром Господу помолимся» є істотно віддаленим варіантом початкової моделі.

Так, концентрація основних принципів розвитку вихідних інтонаційних, ладо-гармонічних і фактурних моделей у послідовній розробці стала достатнім ґрунтом для подальшого введення контрастного матеріалу, що й було здійснено у прокимені. Ускладнення мелодики також пов'язане з обрядовою функцією прокимена, виконання якого супроводжує особливо урочистий момент одягання вінців на голови наречених. Так образність вербального тексту «Славою і честію венчал єси я» зумовила звернутися Й. Кишакевича до жанру панегіричних кантів (Додаток Д, ноти). Для досягнення особливого урочистого ефекту в першій і третій частинах (піснеспів написаний у тричастинній формі da capo al Fine) композитор ввів значну кількість повторень вербальних сегментів з чіткою функційно-

ладовою гармонією, що сукупно створює піднесений настрій. Цій же меті підпорядковується розгортання типової для заклично-маршових пісень фанфарної мелодики експозиційного типу з відповідною ритмікою. Доповнює фон середня частина «Яко даси имъ благословеніе» (тріо sostenuto з динамічним зіставленням) із тембровими зіставленнями, що властиві формі духовного концерту. Важливим у цьому аспекті є й характерне розшарування унісону до багатоголосся в обрамлюючих частинах, часто пов'язане з висхідною квартовою поспівкою першого тенора та домінуючим терцевим вторуванням в середній поспівці, апелюючи до традицій народного багатоголосся.

За аналогічним принципом написана й наступна «Аллилуя» (Allegretto espressivo) для чоловічого хору, внаслідок чого розспів одного слова набуває різних відтінків (Додаток Д, ноти). Втім, за помітного контрасту в тембрально-фактурному вирішенні (основну роль в обрамлюючих частинах відіграють партії баритонів і басів, а у середній частині зберігається чотириголосий виклад; важливу роль відіграє почерговий квазіімітаційний вступ пар голосів), початкова модель «золотого ходу» і секвенційні фрагменти вказують на продовження мелодичного розвитку у тому ж жанровому руслі, що надалі закріплюється «Перед і після читання Євангелія». Після чергової єктенії ця ж початкова тема проходить у варіаційному проведенні в епізоді «Сильно на землі будетъ» (фортіссімо, piu mosso) та кульмінаційній частині «Господи, Господи, призри съ небесе», де набуває гимнічного звучання. Цей піснеспів (Додаток Д, ноти), до того ж, вирізняється і характерною чіткістю артикуляції і динаміки, увиразненою штрихам маркато й стакато. Проте в другій частині все ж простежується певна зміна мелодичного викладу, що передчуває зміну настрою у наступному розділі – тропарі «Святіи мучениці». Цей піснеспів виконує роль своєрідного лірично-прохального осердя, де сповільнюється темп із зміною A-dur на d-moll з модуляційним кінцевим поверненням до основної

тональності циклу. А разом із словами прослави Христа і апостолів в мелодиці повертається тематизм початкового розділу (загальні мелодичні контури, терцієві паралелізми верхнього пласту), хоча загалом зберігається мінлива пластичність тембральних сплетінь, рухлива ритміка і активна динаміка.

Відчутний контраст відчувається у «Відпусті», основні частини якого відповідають зосередженому псалмодіюванню зі строгою координацією вербального і музичного фразування, а емоційні відтінки відчуваються лише у більш чи менш тривалих хоральних завершеннях речень. Такий тип викладу поширюється і на приналежну до «Відпусту» єктенію, що представлена більш масштабним хоральним складом, оскільки пов'язана з семантикою благословення і величання.

Завершує цикл динамічне і світле «Многолітствовання», що привносить нові відтінки до мелодичної канви піснеспіву. У традиційний початок партії першого тенора із подальшим розширенням до хоральної ветикалі у завершальному третьому проведенні теми композитор привносить елемент концертної інтерпретації, характерний для західноєвропейського компонування. Зокрема, вводиться аріозне соло баритона («Во здравіє і спасеніє»), що підтримується особливостями хорового супроводу, ускладеними контрапунктуючими підголосками (перших чотири такти – партія баса, наступний двотакт – баритона) та ознаками юбіляцій у другого тенора у шостому-сьомому тактах. Врешті, при заключному проведенні теми, на фоні загальнохорового тутті звучить динамізована реприза із завершенням тріумфальною кульмінацією.

Таке трактування чинопослідування «Вінчання» виявляє виразне балансування поміж збереженням традиції і тяжінням до концертності з опорою на західноєвропейські композиційні прийоми. З одного боку Й. Кишакевич намагається зберегти стилістику літургійної практики в Галичині, що проявляється у тяжінні до мелодичної пластичності, вокальної

зручності (висока теситура в партії перших тенорів виникає тільки епізодично у кульмінаційних фрагментах), домінування нерегулярної метрики, прив'язаної до текстової акцентуації, ладотональної перемінності тощо. Водночас, з іншого боку, композитор використовує прийоми, характерні для європейського академізму з колоритними поліфункційними поєднаннями, контрастними тональними зіставленнями і динамічними відтінками, які завдяки потужності хорових фрагментів підкреслюють святковість чину. Наступна редакція зберігає загальну авторську концепцію і відрізняється поодинокою зміною тематизму («Алилуя»), що підтверджує зорієнтованість Й. Кишакевича на європейську стилістику як цілком прийнятну і доступну для галицьких хорових колективів (Додаток В, примітка 18).

Поряд із циклом «Вінчання», важливе місце в обряді займав жанр **«Панахиди»**, до якого зверталося багато галицьких композиторів першої половини XX ст. Проте, порівняно з «Вінчанням», виявляємо значно більшу кількість авторських «Панахид». Одним із перших до цього жанру звернувся композитор М. Кумановський (Львів, 1911). Представлені в цьому циклі піснеспіви, як відзначено у назві, написані «по напіву церковному» і згруповані у п'ять частин [«Святый Боже», «Тропари» («Со духи праведнихь скончавшихся», «Ти єси Бог», богородичний «Єдина чиста й непорочная Дѣво»), «Єктенїя», «Чеснѣшую Херувімъ» і «Вѣчная память» з «Со святими упокой» у Відпусті]. Звертає увагу той факт, що у загалом відповідній цьому чину структурі, яка й надалі буде аналогічною у творчості інших композиторів, у М. Кумановського відсутня молитва «Отче наш». Зміст «Панахиди» зумовив виняткову стилістичну цілісність всіх її частин, з домінуванням псалмодійного чинника, витриманою хоральною чотириголосою фактурою. Елементи розспіву здебільшого пов'язані із оспівуванням опорних ступенів на початку та завершенні речень, переважає метод вторування основного голосу, що виявляємо вже в першому піснеспіві,

і надалі спостерігаємо у всіх наступних частинах, аж до заключного «Вѣчная память». Інтонаційна палітра твору проста і цілісна. Її основу утворюють поступеневі мотиви, розспівані в межах терції чи квінти; квартові стрибки трапляються дуже рідко: в партії сопрано в другому тропарі на останньому слові «Человіколюбець» і наступному малому славослов'ї «Отцю» і відразу заповнюються. Ладотональний малюнок також демонструє просту схему чергування двох тональностей першого ступеня споріднення a-moll і G-dur на фоні простих гармонічних засобів. Ймовірно, що зазначена мелодична зручність пов'язана зі змістом «Панахиди», локальною літургійною практикою, а також виконавськими можливостями парафіяльних хорів. Проте, посилення впливу європейської стилістики також частково спостерігаємо у творі М. Кумановського. Так, варто відзначити випадки нетрадиційних подвоєнь, що виникали в моменти тональних суміщень. Цей прийом фрагментарно виявляємо у партії басів в «Єктенії» (Додаток Д, ноти). Поширеними є прохідні послідовності у тяжінні до тоніки або вже згадані оспівування в різних голосах. Іноді подібний результат досягається зведенням голосів в унісон або зворотнім від нього рухом до октави, що властиво народному багатоголоссю. Це характерно для кінців речень з нетрадиційними подвоєннями: так, останній акорд першого тропаря містить чотири пріми і одну терцію тонічного тризвуку, що надає мелодиці особливої прозорості і, водночас, увиразнює зміст, як наприклад, звертання «Человіколюбче». В окремих випадках завдяки руху до унісону виникає перехрещення голосів (поміж сопрано і альтом на слові «упокой» другого тропаря), в інших – інтервальне звуження поміж сусідніми голосами або навпаки, розширення (Додаток Д, ноти).

Важливим драматургічним прийомом є посилення розспівності в останній частині циклу «Вѣчная память» (Додаток Д, ноти). Виявляємо як усталена в попередніх частинах стриманість вислову відчутно ускладнюється. Основна терцева поспівка з початкового загальнохорового

однотактового унісону розгалужується до хорального чотириголосся із застосуванням пауз на перших долях третього в басів та подальшими висотними переченнями у жіночих партіях, що сукупно передає настрій глибокого співчуття і скорботи. Відтак, навіть будучи першопрохідцем в жанрі «Панахиди» і оперуючи невеликим комплекстом засобів, цикл М. Кумановського відіграв важливе значення для подальшого розвитку локальної творчості галицьких композиторів під впливом європейської стилістики. Цим же шляхом пішов і Тадей Купчинський, що засвідчує написаний ним «Чин панахиди» у 1920-х роках. Композитор опирається на досвід свого попередника, але основні відмінності щодо вищеаналізованого твору полягають у відсутності традиційного поділу на частини і доповнення структури молитвою «Отче наш», що була відсутня у М. Кумановського.

Простота ж хорової партитури за зручності вокально-теситурних умов, як і в літургійному циклі, очевидно, мотивувалась наближенням до найбільш зручних форм загальнонародного співу і виконавськими можливостями хорів середнього та аматорського рівня. Важливе для канонічної обрядовості домінування вербального чинника зумовлює достатню свободу метро-ритмічного плину і при цьому чіткість фразування (один з виявів якого – здійснювані за допомогою пауз загальнохорові цезури), а також опору на псалмодійну манеру виконання з характерною внутрішньою розспівністю окремих слів чи складів. Упродовж всього циклу і в псалмодійних, і в розспівних фрагментах зберігається типове чотириголосся з традиційним розподілом функцій поміж партіями – у псалмодійних епізодах постійною є присутність терцевої втори поміж жіночими голосами, а в розспівних – партія альта іноді переходить до тенора. Проте, порівнюючи з твором М. Кумановського, ускладнення мелодики Т. Купчинський застосовує не лише у початках чи закінченні фраз і речень, але й у центральних зонах. Так, у тропарях виявляємо наступне: у першому тропарі «З душами праведних» силабічний розспів за типом оспівування у сопрано і тенорах відповідає

другому складу слова «померлих», тоді як попередній і останній склади цього ж слова відповідно починають і завершуються плавними секундовими кроками (Додаток Д, ноти). Таке балансування поміж речитацією і розспівністю є характерним для всієї служби з невеликими винятками. Зокрема, мелодика «Подай, Господи» з єктеній (Додаток Д, ноти) демонструє розспівний стиль викладу, до того ж у всіх партіях, а терцеве дублювання поміж сопрано і альтами модифікується внаслідок витриманості цілої ноти в альтів на першому складі слова «Господи». Найбільш повно розспівність використовується у заключній частині циклу «Вічная пам'ять», де рельєфно відображаються мотиви скорботи (Додаток Д, ноти). Та ж інтонаційність як поєднання поступеневих зворотів з невеликими стрибками у всіх голосах вперше набуває значно більшого емоційного вияву внаслідок розвитку динамічного плану, що в порівнянні з раніше стриманими відтінками сягає кульмінаційного рівня, підтриманого динамікою форте з досягненням найвищої мелодичної точки твору – звуку «g» другої октави. У цій частині значно більше різноманітних за кількісним наповненням односкладових розспівів навіть мелізматичного характеру, які все ж не виходять за межі церковно-співочих традицій. При цьому простота всіх, в тому числі гармонічних, засобів надає піснеспіву відтінку невимушеної щирості у стримуванні внутрішнього горя.

Відтак, докладний аналіз вибраних літургійних циклів поруч із чинопослідуванням Вінчання та Панахиди засвідчує дотримання національних співочо-обрядових традицій, пов'язаних, насамперед, із монодійною стилістикою. Ця церковно-співоча практика тривалий час слугувала міцним фундаментом для української церкви, зберігаючи основи автентичного монодійного мелосу і часомірної метрики, що дозволяло брати участь у співі всім парафіянам. Проте в першій половині XX століття все частіше з'являлися духовні твори, що засвідчували поступове проникнення у літургійну практику впливів західноєвропейської стилістики. Про це буде йти мова у наступному підрозділі нашого дослідження.

3.2. Західноєвропейська стилістика у духовній творчості Д. Січинського, Й. Кишакевича, Т. Купчинського, Я. Ярославенка, Б. Кудрика

До зразків із властивим хоральним викладом та застосуванням значно ширшої палітри вокально-хорових засобів у стилістиці західноєвропейських канонів відносимо створену, кількома роками перед публікацією циклу В. Матюка, Денисом Січинським дванадцятичастинну «Службу Божу» для мішаного хору (Додаток В, примітка 19), стилістична концепція якої, цілком ймовірно, обговорювалась з О. Нижанківським та Я. Лопатинським, хоча, поза сумнівом, була передусім зумовлена рівнем очолюваних композитором церковно-співочих колективів [538, С.12]. Композиційна структура твору утворена винятково незмінними піснеспівами, хоча відсутні не тільки повсякденні чи святкові антифони, а й «Вірую», «Отця і Сина», «Єдин свят». Натомість композитор ввів другий, мінорний варіант «Святий Боже» («Похоронне»). Очевидно, що такий крок був даниною місцевій традиції – звичаям всенародного або дяківського співу окремих молитов.

Власні стилістичні пріоритети Січинського виявилися у майже винятково кантиленному підході до розспіву обраних текстів – окрім «Святий Боже» (C-dur і h-moll), це – «Алилуя» (C-dur), «Господи помилуй» (F-dur), «Іже Херувими» (c-moll), «Яко Царя» (F-dur), «Милость мира» (F-dur), «Свят» (G-dur), «Тебе поєм» (G-dur), «Отче наш» (d-moll), «Достойно єсть» (d-moll), «Да ісполнятся» (d-moll) та «Буди імя Господнє» (F-dur). Показова у цьому плані єдина у циклі єктенія з її початковою ремаркою «cantabile», що спрямовує до м’якого, кантиленного інтонування навіть наближених до псалмодіювання перших тактів двох початкових ланок (звуковисотного остинатного повторення одного акорду). Та вже навіть в них відчутна дія розспівного чинника: друга є секвенційним повторенням першої, а в ній самій слово «помилуй» у партії верхнього голосу розспівується у межах висхідної терції і низхідної кварти (Додаток Д, ноти). Третя ж ланка єктенії відновлює створений у перших частинах циклу кантиленний колорит:

розлоге мелодичне речення (у діапазоні сексти) у сопрано не тільки поєднує низхідну поступеневу силабічну фразу з елементом розспівності другого мотиві, а й посилює її спочатку секстовим, а потім терцовим вторуванням. Навіть басова партія цієї ланки, хоча цілком в межах гармонічної функції, підпорядкована мелодичному чиннику, тоді як тенорова майже непомітно заповнює гармонічну вертикаль. Показово, що введення Andante при зміні тридольного метру на чотиридольний, з одного боку, активізує темпоритм, дещо згладжує асоціації з маршовою моделлю ритміки (четвертна з крапкою і восьма у перших тактах двох ланок) у руслі панівної кантиленності. Важливим для утримання такого ефекту є й те, що у всіх голосах, попри переважаюче дотримання закономірностей академічної гармонізації, використовуються наспівні елементи (здебільшого, це зручні для виконання поступеневі звороти в межах терції). Втім, до такої академічної хоральності все ж додаються деталі, що вказують на зв'язок із самолівковим багатоголоссям, як, наприклад, перечення між альтом і басом внаслідок відхилення у тональність другого ступеня (a-moll), або ж, на початку другої ланки, – дві паралельні квінти (причому у послідовності чиста- зменшена: fis – c та g – d) чи перехрещення також у басів і тенорів (g – gis) у розспіві складу «ми» слова «помилуй» без жодних вокальних незручностей, оскільки тенор рухається пощаблево з оспівуванням тонічного звуку вниз (c-h-a-fis-g), а у басів – цілком звична для цієї партії підкреслююча ладові нюанси послідовність c-gis-a-d-G. Щодо згаданого вище відхилення (2-3 тт. в Andante), то такі елементи виявляють оригінальність гармонічного мислення самого композитора: очікувана розв'язка не відбувається, замість неї вводиться секстакорд сьомого ступеня (можна сказати, мікроеліпс, що посилює гармонічну напругу), або як у попередній ланці єктенії – субдомінантовий тризвук основної тональності. Цікава деталь виникає і в заключному розв'язанні чотириголосого акорду (у достатньо несподіваній для стилістичного контексту послідовності тризвуку другого ступеня з подвоєною прімою і домінантового нонакорду без септіми і переходом

сексти у квінту) в п’ятиголосий тонічний тризвук з потроєною прімою у мелодичному положенні терції. Саме останній акорд є виразним підтвердженням врахування слухового досвіду багатоголосого співу виконавців поза межами академічних нормативів, та водночас ця мелодична терція може бути розцінена і як данина ірмолойній традиції, і як бажання композитора підкреслити світлий, радісний колорит (доцільно врахувати при цьому, що другий її блок стосовно першого піднесено на секунду вище – F-dur – G-dur) цієї невеликої, але архітектонічно важливої частини «Служби Божої». Відтак заміщення типової для єктеній в обичному співі й багатьох авторських творів псалмодійності інтонаційною розспіваністю з частковим використанням прийомів самолівкового багатоголосся сприймається як істотне стилістичне оновлення. Натомість епізодична мелодизація фактурної хоральності, здійснювана в рамках притаманних гармонічному голосоведенню правил, виявляє характерну опору на стилістику лідертафельних квартетів і тому цілком відповідає поширеним в Галичині понад п’ятдесятиліття загальним ансамблево-хоровим виконавським уподобанням, представленим, зокрема, у вокально-хоровій творчості М. Вербицького.

З точки зору такого підходу до регіональних церковно-співочих традицій, не менш показовою є заключна частина циклу – «Буди імя Господнє», що розпочинається потужним загальнохоровим унісоном і розгортається у насичене чотириголосся, яке щонайкраще посилює смислове акцентування слова «Господнє» (Додаток Д, ноти). Саме такий виклад з модифікуванням фактичного одноголосся у багатоголосся є типовим не тільки для початків піснеспівів, а й для окремих речень, що підтверджують Літургії П. Бажанського. Проте вже в межах цього чотиритакту набувають очевидності й інші елементи як місцевої співочої практики, так і авторського стилю Січинського. У першому випадку це розходження унісону тенорів і басів в октаву (небажаний прихований паралелізм), у другому – мелодизація басової партії висхідним поступеневим рухом від IV до I першого ступеня,

можна сказати – варіантне проведення початкової поспівки і в такий спосіб створення її неявної (оскільки цей рух є своєрідним прохідним зворотом між гармонічними опорами ладу) імітації. Потрібно враховувати також фактор циклізації музичного матеріалу: таке фактурне вирішення підкреслює архітектонічні узгодження, які було використано у попередній частині. Надалі ж фактурний виклад демонструє цілком правильне з академічного огляду розгортання музичної тканини, де тільки поодинокі винятки в кінцевій фразі «от нині і до віка» (прихована квінта, що виникла внаслідок акцентування руху від квінти до пріми в партії баса і плавного секундового переходу до цього ж звуку в партії тенора у початковому слові), а також перечення у цих же партіях у розспіві останнього слова вказують на присутність регіональної літургійно-співочої практики.

Загалом, стилістика циклу вельми вдало балансує між виявом авторських пріоритетів основаних на професійних засадах чотириголосого викладу і поширеними моделями монодійного церковного співу, до того ж причому цей баланс забезпечено домінуванням лідертафельного квартетного стилю в рамках західноєвропейських традицій хорового викладу. Надто поодинокими у цьому зв'язку є характерні для літургійного співу псалмодійні епізоди, як, наприклад, виклад малого славослов'я у мажорному «Святий Боже» (Додаток В, примітка 20), або ж застосування згаданого загальнохорового унісону, що, крім «Буди імя Господнє», зустрічається також у похоронному «Святий Боже», «Іже херувими», «Свят» і «Да ісполнятся» (два варіанти: перший – у початках фраз першої і третьої частин в якості чинника посилення смислового імпульсу, другий – як тип викладу цілих фраз, що у поєднанні з наступним матеріалом істотно збагачує фактурний розвиток). За такої нечисленності вони виконують важливу архітектонічну функцію в циклі, створюючи епізоди відмінного від типового для твору викладу і водночас розосереджених фактурних зв'язків. Важливим виявом стильових уподобань Д. Січинського у цій «Службі Божій» є введення в окремих частинах дуетів солюючих партій (наприклад, епізод

«поклонятися Отцу…» у «Милость мира»), що є вираженням і його особистої ліричної манери висловлювання, і наслідком знакового впливу стилю концертів, зокрема Д. Бортнянського, М. Березовського і М. Вербицького.

Найбільш показовою у цьому аспекті частиною є «Отче наш» (Додаток Д, ноти). У ній такі дуети набувають значення не тільки чинника фрагментарного оновлення фактурного плину чи колористичного зіставлення, а й композиційно-формотворчого принципу. Передусім, після численних епізодів терцових чи секстових дублювань у верхніх голосах в попередніх частинах, введення такого дуету відбувається вже у першому звертанні і тому сприймається як відповідна стилістиці твору риса (терцова втора у розспіві сопрано і альтами слова «наш»), що дозволяє привнести ліричне забарвлення у тон безпосереднього звертання. Та вже наступні фрази – у сопрано й альтів «Да святиться…» та у тенорів і басів «Да прийде» – у співвідношенні з оточуючим матеріалом виявляють провідне значення концертних чинників у формотворенні. Так, характерний тембрально-колористичний контраст підкреслює відтінки «ангелогласності» у першому і деяку сувору рішучість у другому, при цьому варіантне використання музичного матеріалу початкової фрази в обох апелює до більш пізніх, фактично – сучасних композитору прийомів розвитку. Тим більше тріумфально, майже у тоні урочистого проголошення (тут беремо до уваги не тільки туттійний виклад, але й ритміку і повторення вербального елементу – слова «воля») звучить після них наступна фраза «Да буде воля Твоя». Її настроєвість значною мірою зумовлена і помітним обмеженням діапазону мелодично провідної партії: загальний діапазон зменшеної квінти утворено крайніми звуками двох фраз, тоді як перша розгортається всього лише у межах малої секунди (d – cis), що передає постулатність висловлювання, а вже друга нетривалим (порівняно з попередніми) оспівуванням опорного третього ступеня розширює ці межі і деякою мірою повертає кантиленний колорит. У наступному сегменті тривалість сольного дуету зменшується,

виокремлюючи тільки початкові слова («хліб наш», «дай нам», «і остави», «долги») водночас із збільшенням масштабу такого розспіву від одного до двох тактів у виконанні тільки жіночих голосів задля посилення прохального відтінку в зіставленні з туттійними продовженнями кожної фрази та подвійному, а у розспіві слова «долги» – і потрійному проведенні початкового слова. Останнє ж використання цього прийому здійснюється за моделлю першого, тому музичний матеріал у цьому викладі сприймається як варіантна реприза, що підкреслює завершеність молитви. Таке творче вирішення виразно посилює значення частини в драматургії «Служби Божої». А оскільки до неї спрямовуються і в ній концентруються важливі зв'язки з попередніми частинами та збільшується палітра емоційних і динамічних градацій, «Отче наш» набуває значення кульмінаційної зони всього циклу.

Загалом стилістичні і формотворчі деталі твору виявляють досить широкий спектр залучених елементів різних пластів української богослужбово-музичної творчості, а також елементів фольклорної пісенності й світської хорової музики. Так, буквальне чи секвенційне повторення окремих побудов, розспівування заключних сегментів фраз виявляється органічним для всіх пластів церковно-музичної спадщини і водночас зближує музичний матеріал з фольклорними джерелами. Домінування академічного чотириголосся у більшості частин, як вже зазначалось, є наслідком поширення квартетної стилістики і водночас її зручності для виконавців, у досвід яких вже закладені основи музичної грамотності. Такі особливості фактури неминуче пов'язані з закономірностями гармонічного стилю і зручністю вокальних партій, в яких тільки у мелодично провідному голосі – партії сопрано – використовуються широкі інтервальні стрибки, як, наприклад, на септіму у партії сопрано в «Отче наш», на сексту і октаву у «Свят», «Буди ім'я Господнє», «Тебе поєм» та ін. Потрібно відзначити й помітну мелодизацію басової партії, здійснювану на основі застосування прохідних зворотів або компенсаторного інтонаційно-ритмічного

заповнення, тоді як в інших голосах певна гармонічна інерційність долається завдяки застосуванню терцових і секстових дублювань сопранового розспіву. У підході ж до принципів розспіву текстових основ (повторення слів, сегментів фраз, розспів складів тощо) значно виразніше виявляється вплив світського вокально-хорового досвіду композитора, а відтак особливості української пісенності, зокрема пласту романсів і пісень-романсів.

«Служба Божа» Д. Січинського, навіть за відсутності її видавничого тиражування і забезпеченої у такий спосіб можливості широкого використання, все ж стала істотним внеском у тогочасний регіональний церковно-співочий репертуар. Це підтверджено її виконанням хорами Бережанської гімназії під керівництвом М. Куровського, Станиславівської гімназії та навіть хором О. Нижанківського у с. Завадів на Стрийщині. Виявлений у ній високий ступінь адаптування академічної стилістики для можливостей виконання хорами середнього рівня, в тому числі й церковними, створила важливе підґрунтя для розвитку цього напрямку в регіональній композиторській творчості.

У руслі звернення до традиційних церковних наспівів та їх професійної розробки створено й «Службу Божу по західно-українському народному наспіву» для жіночого / чоловічого хору (Львів, 1924; серія «Духовно-музичні твори о. Йосифа Кишакевича», частина 12) Йосифа Кишакевича. Показово, що стилістичною опорою циклу виявився доробок представників Перемишльської школи та їх послідовників – М. Вербицького, І. Лаврівського, о. В. Матюка та ін., що, очевидно, було важливим для самого автора як вихідця з мистецького середовища цього міста.

Певні відмінності у підході до усталеної структури циклу для жіночого хору (Ч.12) виявляються у введенні таких частин, як тільки одного антифону з початкової серії, «Хваліте Господа з небес», приєднання до Херувимської «Яко да Царя», і натомість не менше помітною відсутністю таких частин, як «Милість мира» зі супутніми малими піснеспівами впритул до «Свят», «Достойно і праведно єсть» і особливо єктеній. Звертає на себе увагу, що

кожна частина випереджається позначенням темпу й іноді характеру виконання: антифон і «Свят» передбачено виконувати в Adagio maestoso, а «Отче наш» – tranquillo recitando (senza Tempo). Певна специфіка циклу була зумовлена *опертям на мелодичний матеріал монодійного* співу: хоча композитор прагнув максимального наближення до пласту народно-церковного співу і застосував відповідну йому нестабільну метрику, він не завжди дотримувався декларованого наприкінці XIX століття принципу співпадіння вербальних наголосів і музичних метро-ритмічних акцентів. Істотні приклади таких неузгоджень містить вже другий номер циклу для жіночого хору – «Слава - Єдинородний» (Додаток Д, ноти). Так, метрично акцентована доля припадає на другий склад слів «Духу» і «Божій»; у слові «віков» другий акцентований склад цілком знівельовано, адже після першого наголошеного складу, викладеного трьома восьмими на сильній долі розспіву, його виконання продовжується вісімками на найбільш слабкій долі. Так переноситься вербальний акцент з другого на перший склад у слові «Безсмертний» і т. п. Відтак музичний чинник, приваблюючи плавним фразуванням і гнучкістю мелодичних контурів, все ж превалює над текстовим.

З точки зору *опори на принципи західноукраїнського народного розспіву* зацікавлює їх втілення у різних площинах – здебільшого стилістично відмінних між собою у великих (багатострофних гимнічних) і малих (респонсорії на проголошення) піснеспівах, а також фундаментальних догматах віросповідання (у цьому циклі – «Отче наш»).

Зазначені особливості виразно демонструє антифон «Благослови, душе моя» (перший номер) з явним превалюванням мелодико-інтонаційного розвитку над близьким до монодійної традиції псалмодійним трактуванням жанру (Додаток Д, ноти). На відміну від аналогічних попередніх зразків, його масштаби не надто великі (12 тт.), оскільки з повного тексту використано тільки першу строфу і останню фразу («Благословен єси, Господи»). До того ж, формотворення близьке до пісенного, оскільки чіткість завершення кожної

з двотактових фраз основного тексту підкреслено загальнохоровими паузами, хоча остання охоплює чотири такти внаслідок введення широкого розспіву першого складу слова «Господи» і в такий спосіб наближується до аналогічних принципів монодійних розспівів. Інтонаційна тканина верхніх двох голосів переважно розгортається поступенево в межах терцового або квартового діапазону мотивів, відповідно їх поєднання дозволяє досягти значно більшого діапазону. Натомість мелодичний розвиток нижніх голосів значно помірніший: тут, за винятком поодиноких квартових і терцових стрибків у партії першого альта, переважають остинатні повторення псалмодійного типу як наслідок домінуючої гармонічної функційності та водночас присутності кількох елементів розспіву (наприклад, у першого альта на текст «і вся внутрінняя», або ж у другого альта на текст «Господи»), які підпорядковані загальному розгортанню. Щодо особливостей хорової фактури, то тут виявляємо цілковите дотримання правил академічного чотириголосся з ознаками народного, де у верхніх голосах переважають терцієві паралелізми як втілення принципу втори, а в нижчому – «педалі» з функцією гармонічної опори. Ознаки народного багатоголосся виявляються у зведенні голосів одного пласту (частіше нижнього – у закінченні перших трьох фраз) в унісон пріми або октави, у введенні підголосків внаслідок ритмічного подрібнення тривалостей у прохідних зворотах та у гетерофонічному розходженні голосів у заключному кадансі.

Значно більшу свободу втілення засад фольклорного співу демонструє «Херувимська», структура, формотворення та інші особливості якої дають значно чіткішу уяву про специфіку обраної стилістичної опори. Вже її початок привертає увагу своєю неординарністю – цілковито нетиповим для піснеспіву є відокремлення із повторенням розспіву першого словосполучення, де також повторюється слово «Херувими» (Додаток Д, ноти). При цьому виклад початкового такту є виразним відтворенням т. зв. кантової фактури: це терцеве дублювання у верхніх голосах, тоді як нижні викладено методом розшарування голосів з початкового унісону до акордової

вертикалі. У другому такті введено (зі зміною розташування і створенням ілюзії паралельно-перемінної ладовості – через введення зм. 7 із його розв'язуванням не в VI щабель ладу – тонічний тризвук e-moll, а в субдомінантовий секстакорд основного G-dur) і утримується до завершення «зачину» чотириголосся, але повернення до характерної втори і відповідного звуковисотного положення у сопрано привносить елемент варіантної репризності.

Музичний матеріал основної строфи не менш оригінальний. Передусім, його основна мелодична поспівка з'являється у партії других сопрано, що характерно для західноукраїнських народних пісень, тоді як у перших остинатно повторюється один звук. У другому такті («тайно образующе») композитор повертає згадану втору і мелодична тема відповідно переходить до першого сопрано. Натомість нижні голоси створюють певний коливальний ефект, оскільки у другому альті майже до кінця витримується пріма домінанти, а у першому, з такою ж постійністю, чергуються терція і пріма цього акорду. При повторенні тексту мелодичні функції передано вже нижньому тембральному блоку (секстова втора), тоді як сопрано «застигають» на повторенні октави d^1 – d^2. У цьому випадку відчувається акустичне і колористичне виокремлення основної поспівки, але вже в наступному такті її повернуто до перших сопрано як у варіанті другого такту. Наступні сегменти першої строфи ще більше посилюють це специфічне враження, оскільки перша фраза її другого рядка тотожна початковій, але зі звуковисотним підвищенням всього викладу на терцію (основною опорою стає субдомінантовий тризвук), а друга є буквальним повторенням заключного двотактного зачину. Отже, композитор, з одного боку, такою своєрідною інтонаційно-тембральною мікроімітацією підкреслює основну мелодичну ідею впродовж всього фактурного простору, а з другого – забезпечує постійність її варіювання. У такий спосіб стабільність опорної

моделі виявляє дивовижну динамічну пружність, значною мірою створену посиленням динаміки від піаніссімо до форте і навпаки.

Не менш варіабельним є підхід до традиційно малих піснеспівів – № 4 «Алилуя», № 10 «Хвалите Господа» і № 12 «Буди имя Господнє». У першому з названих, суміщено прийоми самолівкового (перехрещення, нетипові подвоєння), народного (початковий унісон з наступним поступовим розшаруванням голосів) і лідертафельного (домінування квартетного чотириголосся) співу (Додаток Д, ноти). Композиція «Алилуя», заснована на принципі повторення: секвенційного у побудові перших речень (два двотакти з кроками відповідно на терцію і секунду), класичних періодів та варіаційного проведення матеріалу у другій частині. Це відповідає загалом типовій для авторської традиції модель тричастинної однотемно-варіаційної репризної форми, звичної для виконавців будь-якого рівня. Водночас саме нестабільність фактури, секвенційне «розсвічення» і застосування збагачуючих основну тональність альтерацій (у їх числі – навіть підвищення першого ступеня як нижнього допоміжного звуку) дозволило майстерно уникнути одноманітності в колориті й підкреслити живу емоційність піснеспіву. У випадку «Хвалите Господа», принципу повторності надано функцію початкового імпульсу, оскільки після двох буквальних повторень (дві перші фрази), у третьому відбувається достатньо помітне розширення амбітусу сопрано від кварти до сексти, що у поєднанні з супроводжуючим крещендуванням і підкреслюючою хоральність ритмічною уніфікацією витриманої в народній манері фактури створює істотне кульмінаційне розширення (Додаток Д, ноти). Врешті у другій фразі піснеспіву завдяки кількаразовому остинатному повторенню одного акорду із незначним суто відтінюючим стрибком басу (пріма – квінта – пріма) максимально підкреслено смислову кульмінацію і при цьому створено ілюзію оновлення музичного матеріалу, оскільки одразу ж з появою третьої фрази («Хваліте Єго») відбувається варіаційне проведення у сопрано початкового мотиву і буквальне повторення у заключному двотакті інтонаційної структури

попередньої поспівки. Приспів «Алилуя» композитор створює за тим же принципом: дволанкова низхідна секвенція завершується ритмічно розширеним варіантним проведенням другого мотиву початкової фрази, надаючи цілісності двом періодам. Схожий підхід виявляється і в «Буди ім'я Господнє». Загалом, активізація принципу повторності здебільшого на основі вербальної складової, секвенційність, терцові співвідношення верхніх голосів та наявність квінтово-октавних поєднань нижніх тембрів, підголосковість, гетерофонічні розходження голосів апелюють до традицій народного багатоголосся.

Із стилістично однорідною концепцією циклу дистанціюється тільки одна частина – № 9 «Отче наш» (Додаток Д, ноти). Це, з одного боку, пов'язане передусім з її значенням не тільки в чинопослідуванні, але й ідеї створення масштабної кульмінації, характерної для повсюдної церковно-співочої традиції. Першорядним фактором застосування винятково псалмодійного стилю із органічною для нього вільною метричною організацією, стала й потреба максимальної концентрації уваги на слові; при цьому таке домінування підкреслено не тільки силабічним способом розспіву, відокремленням паузами кожної наступної фрази, а й безпосереднім позначенням загальнохорових цезур у партитурі. Уникання статики відбувається завдяки деякому урізноманітненню фактури (балансування три- і чотириголосого викладу), ритмічному виділенню смислових слів (переважно заміщення четвертних половинними тривалостями). Таке вирішення виокремлює цю частину серед інших, у тому числі й свідомою відмовою від яскравого авторського прочитання.

Отже, наявність двох стилістичних блоків у циклі дозволило як посилити значення принципу контрастного зіставлення, використовуваного з метою яскравішого втілення притаманних літургійно-хоровій практиці чинників, так і сформувати міцні зв'язки між частинами одного напрямку. Високий рівень стилістичної єдності забезпечений мелодико-інтонаційною цілісністю навіть з багатим спектром варіантно-варіаційних модифікацій

інтонаційних зерен, досягненням бажаних ефектів достатньою різноманітністю фактурних вирішень, єдністю і водночас колоритністю ладо-тонального і гармонічного розвитку.

Тож попри явну орієнтацію на галицьку традицію церковного та народного співу в рамках академічного чотириголосся Служба Божа для однорідного хору (Ч.12) 1924 року Й. Кишакевича демонструє цілісність і мелодичну яскравість окремих частин. Показово, що при цьому стрімкий інтонаційний розвиток, багаті фактурно-тембральні комбінації демонструють прагнення композитора не лише застосувати західноєвропейські засоби мелодичного розвитку, але й увійти у стильове русло, притаманне наддніпрянським композиторам 1910-х років. Це визначає особливий композиторський стиль, базований на підкресленні своєрідності регіональної вокально-хорової традиції, опертої на західноєвропейські принципи хорового компонування та народнопісенні засоби музичної виразності.

До важливих здобутків галицької богослужбової творчості належать також дві Служби Божі Тадея Купчинського, створення яких відбувалося у проміжку другої половини 1928-1938 років. Враховуючи професійну діяльність митця як реґента, їх було написано для хору храму Преображення Господнього (Львів). Одна з них – «Воскресна служба восьми гласів» – є унікальною в українській композиторській творчості. Її структура укладена винятково змінними піснеспівами – тропарем, кондаком, богородичним і прокимном у кожному з восьми гласів; а виконання повинне відбуватися тільки у неділі. Натомість стилістика твору цілком споріднена з другим циклом «Служби Божої», побудованої відповідно до поширених стандартів авторських багаточастинних літургій (за переліком – 33 номери). Значною мірою ця багаточастинність утворена внаслідок використання численних єктеній («Мирна», дві малі між антифонами, «Єктенія усильного благання», «Ектенія за оглашених», «Єктенія за вірних», «Просительна єктенія», «Прохальна єктенія», «Благодарна єктенія») та інших малих піснеспівів респонсорного типу («Євангеліє», «І всіх, і все», «По Отче наш», «Відпуст»).

Принципи стилістики цього блоку чітко проявляються у початковій «Мирній єктенії» (Додаток Д, ноти), музичному матеріалу якої властиві: інтонаційна простота і вокальна зручність (переважно поступеневі послідовності в межах незначного діапазону у всіх голосах, терцово-секстові співвідношення верхніх голосів) за традиційного розподілу мелодичних (сопрано і тенор), гармонічно заповнюючих (альт) і опорних (бас) функцій, що властиво і народній пісенності; прозорість здебільшого ритмічно уніфікованої фактури; нескладна ритміка тощо. Уникнення тотожних повторів між ланками єктенії відбувається завдяки принципу варіаційного розвитку початкових інтонацій, типова квартетно-хоральна фактура яких урізноманітнюється введенням прохідних зворотів в окремих голосах на тлі витриманих звуків інших голосів (1, 2, 4, 10 сегменти, згущенням або розрідженням щільності викладу (наприклад, вузьке розташування у 1-2, 8-9 сегментах, а також перехід до нього у 11-му), використанням вторування тощо. Подекуди також присутні відхилення у тональності першого ступеня споріднення (c-moll у 5 і 11, Es-dur у 10). Такі засоби апелюють до західноєвропейських канонів запису хорових партитур.

Аналогічні засоби використовуються у всіх наступних єктеніях, що дозволило забезпечити наскрізний розвиток навіть цієї традиційно стабільної і статичної складової літургійного циклу. Так, наприклад, у малій єктенії перед «Блаженними» мелодизація виявляється домінуючим принципом не тільки партії сопрано, а й тенорів і басів, при цьому у тенорі виявляється тенденція до набуття функції підголоску (Додаток Д, ноти). Ефект пульсування фактури досягається завдяки звуженню і розширенню вертикалі, а також вкрапленням дівізі в альтовій партії («Тобі, Господи»). Ладо-тональний план демонструє вже згадану мінливість (F-B-d-F), привнесену з професійної світської хорової музики. Натомість «Єктенія усильного благання» виявляє варіантно-варіаційні засоби розвитку на фоні достатньо стабільної форми, музичний матеріал якої дотримано в хоральному стилі (Додаток Д, ноти). Відповідно значно помітнішою є псалмодіювання, тоді як

мелодизація повертається тільки у кількох заключних сегментах. Не менш показовим виявляється співвідношення використання цього принципу у наступних номерах: в «Єктенії за оглашенних» він взагалі знівельований, а в «Єктенії за вірних», навпаки, проявлений достатньо яскраво. Таким чином балансування обох чинників виноситься за внутрішні межі частини і набуває значення одного з важливих драматургічних прийомів всього циклу. Потрібно зауважити, що надалі і єктенії, і малі піснеспіви не виявляють підпорядкованості суто псалмодійному чиннику, а навпаки – в них досить активно відбувається розгортання мелодичної розспівності матеріалу. Тільки у заключному «Відпусті» псалмодія повертається, композитор свідомо уникає розспівності, у супроводі опирається виключно на функції тоніки і субдомінанти (Додаток Д, ноти). Завершальне «Амінь» коротко повертає м'яке секундове «балансування» мелодики.

Аналогічний підхід застосовано у «Єдинородний Сину», де включно з початковою «Славою», на основі виокремлення тексту відбувається псалмодійне констатування догмату величання. Наступний фрагмент тексту є більш розспівним, тому інтонаційно збагачений мелос проникає у всі партії (Додаток Д, ноти). У «Блаженних» принцип балансування визначає і внутріфразове, і міжфразове співвідношення, але внаслідок ритмічної уніфікації вертикалі все ж перевага відвідиться псалмодійності. Традиційно псалмодійними є «Слава» у «Трисвятому», основний догмат «Вірую» і «Отче наш», де незначні розспіви іноді відтінюють смислові звороти. Надання переваги цьому чиннику у «Свят», «Благословен» і «Тебе оспівуєм» можна вважати нетиповим підходом для української богослужбової творчості початку століття, тим більше, що його вплив утримується тривалий час і в «Достойно є» (Додаток Д, ноти).

Поряд з псалмодійним прочитанням окремих частин «Служби Божої», яскравими і сповненими натхненої мелодики постають піснеспіви Літургії – Антифон 1 «Благослови, душе моя», Антифон 2 «Хвали, душе моя», «Святий Боже», «Херувимська пісня», «Великий вхід із чесними дарами», а також

деякі частини завершуючої обрядової фази «Єдин свят» і «Причасний». Серед них особливо, і при цьому традиційно для української музики, вирізняється «Херувимська». Цікавим є матеріал першої строфи попри його повторення майже без змін у наступних двох строфах і динамізованому «Великому вході» з «Алилуя» (Додаток Д, ноти). Відмова від мелодичної ускладненості і внутрішньої динамізації не применшило значення Літургії Т. Купчинського, зокрема на прикладі «Херувимської». Підхід до втілення тексту полягає у відокремленні першої фрази від наступного кількаразового повторення другої, що символічно музичними засобами підкреслило містичне роздвоєння небесного і земного світів. При цьому відсутнє наскрізне інтонаційне розгортання початкової поспівки, оскільки мотив другої фрази заснований на інтонаційно іншій моделі, яка варіюється у третій фразі та надалі у заключній четвертій – заміщується новим матеріалом. Цікавим є також мелодичний розвиток окремих партій, зокрема, тільки у сопрано використовуються стрибки на широкі інтервали, тоді як в альтів і тенорів, та навіть частково басу, панує посупеневе розгортання. У достатньо прозорій фактурній тканині також виразно помітний вплив здобутків попереднього етапу: жіночі і чоловічі партії утворюють помітно усамостійнені пласти терцово-секстових вторувань, що підкреслено імітацією з антифонним ефектом у другій строфі після хорального викладу першої, де на таке співвідношення «натякає» незвичний паралелізм тенора і баса в другому такті. Майже невловимі варіаційні зміни у наступних строфах посилюють ці ефекти, що виявляє відповідність «Херувимської» тенденціям національного стилю богослужіння. Загалом, «Служба Божа» Т. Купчинського концентрує в собі важливі елементи стилю доби, зокрема дотримання особливостей найпоширеніших форм загальнонародного церковного співу, інтонаційне опертя на знахідки старших сучасників та елементи західноєвропейської стилістики.

Поряд із дотриманням традицій церковно-хорового виконання, в Галичині на початку XX століття продовжуються мистецькі пошуки форм синтезу монодійної стилістики і західноєвропейських тенденцій в контексті композиторського прочитання. Відтак нові аспекти взаємодії чинників авторського мислення і церковно-співочих традицій з апеляцією до концертності представлено у циклах, створених у 1920-х роках. До таких належить т.зв. «Мольова Служба Божа» (g-moll) для мішаного хору Ярослава Ярославенка, закінчена у липні 1919 (Додаток В, примітка 21). Показово, що хоча композитор у час її написання служив реґентом у приналежній Буковинській митрополії РПЦ церкві св. Георгія Змієборця у Львові, її текстова основа виразно відрізняється від стандарту церковнослов'янської і заміщена українським перекладом, апелюючи до тих тенденцій, що розгортались у східних регіонах України. Більше того, стилістика цього твору також асоціюється з музичною мовою богослужбових творів К. Стеценка і М. Леонтовича, хоча істотними є й зв'язки з творчістю М. Вербицького і Д. Січинського.

Структура «Мольової Служби Божої» Я. Ярославенка складається з 17 номерів і в основній частині загалом тотожна Літургії Д. Січинського. Такий композиційний каркас, після відсутнього у названому випадку першого номеру («Слава... Єдинородний» g-B || B-g), утворюють «Святий Боже» (g), «Аллилуя» (g-c-g), «Іже Херувими» (g-B-g) з відокремленим «Яко да Царя» (g), «Отца і Сина», виведені як окремі частини піснеспіви анафори [«Милость мира» та інші (6 а, б, в, г, д; g), «Достойно і праведно єсть» (g), «Свят» (g-c-g), «Тебе поєм» (g)], «Достойно єсть» g-B-F-g (фригійський віддінок в останньому реченні), «І всіх і все» і «Отче наш» (g-moll з багатьма відхиленнями). Наступні частини істотно розширюють композиційну основу, додавши піснеспіви під час і після причастя [«Єдин свят» (g) і «Благословен грядий» (g), «На многа літа» (g) з «Видіхом світ істинний» (g-B-g), а також «Да ісполнятся» (g-c-g)], а також під час заамвонної молитви [«Буди імя Господне» (g)]. Явно нетрадиційним у компонуванні цілісності є винесення

двох варіантів єктенії (g) за межі циклу, що зі всією очевидністю свідчить про можливість самостійного вибору реґентами одного з них для виконання у відповідних розділах богослужіння.

Те, що стилістика циклу разюче відрізняється – за винятком Літургії М. Вербицького – від аналогій-попередників у регіональній творчості, стає очевидним вже у першій частині. Два її розділи – це традиційне об'єднання малого славослов'я і гимну «Єдинородний Сине», які можна трактувати як своєрідний варіант «малого циклу» (Додаток Д, ноти). Ця частина задає емоційний тон всьому твору, а її музично-виразові засоби закладають параметри стилістичного розвитку наступних частин. Гнучкість мелодичного розгортання наближена до стилю ірмолойних розспівів, що пов'язує речення, надаючи формі більшої пластичності і обтічності структурі вербальних сегментів фразування. Спостерігаємо також плинність гармонічних поєднань, відтінену засобами паралельно-перемінних ладових співвідношень. Все це засвідчує високий рівень авторського прочитання богослужбового жанру.

Вже коротке початкове славослов'я демоснтрує майстерне розгортання фактурної тканини, в якій за максимальної вокальної зручності для всіх партій застосовано й етно-показові терцові і секстові втори жіночих партій, і апелюючі до техніки поліфонічних прийомів контрапунктуючі лінії чоловічих; у другому реченні співвідношення сопранової і тенорової партій вказує на застосування гетерофонії. Відчуття свободи голосоведення на фоні пульсуючої фактури увиразнює зведення окремих партій до унісону і паузування в одній партії, внаслідок чого виникає епізодичне реальне триголосся, або ж навпаки – їх дівізі породжує п'ятиголосся.

Важливим прийомом узгодження емоційної концепції твору із символікою окремого піснеспіву є модуляція з початкового g-moll в B-dur, що підкреслює фундаментальний для християнства концепт збереження надії на Божу опіку навіть у надскладних для людського духу обставинах.

Природно, що такі принципи стилістики притаманні й наступній частині. Проте співвідношення елементів значно збагачені внаслідок більших

масштабів тропаря «Єдинородний» завдяки ускладненню віршової форми молитви. Змістовна символіка, сегменти якої визначають тричастинність (предвічне існування – втілення – воскресіння), у прочитанні Я. Ярославенка отримала більшу деталізацію. Це виявляють подвійні тактові риски, фермати і загальнохорова пауза, які, окрім загального оформлення у три розділи («Єдинородний … нашего ради» – «воплотитися … вочеловічивийся» – «Распнийся … спаси нас»), підкреслюють значимість майже кожного слова чи словосполучення у другому розділі, а також рельєфно виокремлюють додатково застосовані прохання про спасіння («спаси нас»). Внаслідок цього формотворення набуває ознак мозаїчності, властивої ланцюговим формам, і водночас дозволяє деталізувати емоційно-смислові відтінки не тільки в аспекті ладо-тонального колориту (від початкового паралельно-перемінного B-g через низку відхилень – F-d-F-C до цілковитого панування g-moll у заключній), а й оперування різними типами фактурного викладу за нестабільного наповнення вертикалі. Такий виклад застосовано вже в першій частині гимну, що від початку демонструє збереження фактурних тенденцій із подальшим збагаченням. У першій фразі «Єдинородного», прославна урочистість якої підкреслена розділенням постулатного інтонування чоловічими голосами тонічної октави (B-в) з особливо чітким підкресленням наголошеного складу (пунктирний малюнок перед половинною тривалістю, подовженою на три чверті в наступному такті) і аналогічним початку славослов’я розспівом жіночих (але більш насиченого внаслідок посилення второю дівізі сопранової партії упродовж перших тактів), ефект пульсування підтримується й поділом чоловічих партій у сегменті «Слове Божий» і наданням мелодичної «першості» тенорам.

Натомість наступне словосполучення «безсмертний сий» і вислів «нашего ради» внаслідок уніфікації ритмічного малюнку у всіх партіях і дотримання чотириголосся демонструють відповідність принципам академічної хоральності, що відчутно підсилює сприйняття догматичної сутності цієї частини молитви. Перехід від кульмінаційного рівня (*ff*

«спасенія») до середньої частини і псалмодійного виконання «воплотитися» (псалмодійність тут підкреслює важливу догматичну складову) позначено поступеневим низхідним зворотом у сопрано («нашего ради») за стабілізації звуковисотного викладу в інших голосах. Ці ознаки виразно вказують на нову фазу в розгортанні драматургії піснеспіву. Аналогічна фактурна варіативність у наступних шести тактах зумовлена активністю гетерофонного чинника, внаслідок чого виникає враження розшарування фактури на два пласти – чоловічих і жіночих голосів із фрагментарним застосуванням вторування в обидвох голосах. Цікаво, що величання у тексті «Діви Марії» супроводжується фактурним викладом відповідного двотакту, де різко змінюється тип розгортання музичної тканини на хоральний, а у другому – в чоловічих партіях використано почергові низхідні тетрахордову (тенор) і терцову (бас) поспівки, останні звуки яких позначаються ферматою для відокремлення наступного догматичного сегменту, що все ж утримує зв'язок з попереднім викладом. Врешті, фрагмент «непреложно вочеловічивийся» за такого підходу до втілення молитовного тексту закономірно демонструє чергове оновлення типу викладу. Композитор застосовує співвідношення початкового октавного загальнохорового унісону з його імпульсним розширенням до трьох октав, що, із врахуванням висхідного тетрахордового «пориву» в партії сопрано з супутнім утвердженням академічної чотириголосої вертикалі (з типовим дівізі басової партії) у відхиленні у C-dur із чотириразовим повторенням заключного співзвуччя, надає фрагменту виразно кульмінаційного значення.

Значно менша інтенсивність маніпулювання фактурним викладом, як у першій частині, притаманна третій, що за відсутності повторення музичного матеріалу, відображає ефект репризності. Водночас зауважмо, що у цій частині внаслідок дедалі виразнішої уніфікації ритмічної вертикалі домінує модус хоральності. Від слів «Христе Боже», що стабілізують імпульсивність достатньо складної імітаційної підголосковості у розспіві «Распнийся», такий

підхід зменшує сегмент розспіву від речення до фрази («Смертію смерть поправий»). Врешті відбувається значно рельєфніше виокремлення мотивних структур («єдин сий», «і Святому Духу», «спаси нас») як відповідника членування вербального тексту і така «мотивність» епізодично підкреслюється підголосками або паузами в окремих голосах. Але в момент, здавалося б, повної хоральної уніфікації, митець посилює мелодичну функцію тенора, надаючи його партії значного усамостійнення в розспіві повторюваного прохання «спаси нас», що знову долає мотивність у спрямуванні до фрази широкого дихання. Така концентрація на змістовній складовій тексту впливає на стабілізацію динаміки з подальшим поступовим декрещендуванням аж до заверешення твору.

Зазначені особливості музичної стилістики вже від початку циклу вказують з одного боку на призначення твору для професійних виконавців, а з іншого – на приналежність автора до «нового напрямку». Це підтверджується відчутною складністю музичної мови, розосередженням в музичній тканині прийомів, характерних для синтезування принципів обичного співу (зокрема, регіонального) із складнішим академічним. Окрім зауважених вище загальнохорових або однотембральних унісонів, що в деяких частинах відіграють функцію початкового імпульсу для активного розгортання чотириголосся (особливо виразно – у «Яко да Царя» і «Милость мира»), використовується й контрасне зіставлення партій. Зокрема, зведення кількох голосів до унісону в поєднанні заключних співзвучь (третя цифра «Святий Боже», закінчення «Алилуя», у поєднанні з басом – двох перших речень Херувимської тощо), використання прихованих паралельних квінт (сопрано і альти у «і нині» в «Слава Отцю» з «Святий Боже») і октав, нестабільність кількості партій у багатоголоссі внаслідок введення більш чи менш тривалих divisi, перехрещення голосів (особливо на межі структур) тощо. Використання синтезуючих прийомів з арсеналу світської хорової творчості підкреслює авторську майстерність поєднання пластичного й рельєфного розгортання музичної тканини, досягнення важливих для

втілення її символіки акустично-просторових ефектів (Додаток Д, ноти). Саме таке враження – накладання достатньо самостійних у рельєфній дистанційованості і водночас споріднених інтонаційних площин – справляє виконувана сольними голосами перша строфа цього піснеспіву. Творчий розвиток такої стилістичної моделі в наступних строфах дозволяє збагатити музичний зміст. Так, наприклад, введення терцової втори у жіночих голосах під час розспіву слова «житейскую» на тлі гармонічно змінюваних функцій у педалі чоловічих і, так би мовити, її модифікований варіант при повторенні «отвержим печаль» достатньо несподівано змушує сприйняти такий етнохарактерний прийом не тільки як абстрактну метафору, а й як звернення до безпосередньо співпереживаючих цю печаль одновірців. А у «Буди імя Господнє» початковий інтонаційний контур та унісонний фактурний виклад виявляють подібність до відповідної частини «Служби Божої» Д. Січинського, що дозволяє висловити припущення про звертання обидвох композиторів до однієї інтонаційної моделі, поширеної в регіональному церковному співі.

Цікаве аторське мислення демонструє втілення головного догмату віросповідання – «Отче наш» (Додаток Д, ноти), що вже за своїм змістом вимагає буквального слідування текстовому первню. Відтак композитор свідомо уникає надмірної масштабності і повторності окремих вербальних сегментів, за винятком останнього звернення «но ізбави нас». Принцип повторення все ж присутній у варіанті імітаційного підхоплення початкових мотивів окремих фраз іншою тембрально-однорідною групою («яко на небеси», «і на землі», «і не введи») або шляхом зіставлення крайніх і середніх тембральних «планів» («яко же і ми»). Доречним у цьому випадку є синтаксичне відокремлення в музичному тексті початкового «Отче наш» із використанням мелодичного розспівування одного зі складів (зокрема першого, як і в Літургії для чоловічого хору М. Вербицького), що значною мірою пов'язане зі співочими традиціями, оскільки аналогічно трактується у

творах М. Вербицького і Д. Січинського. Звертають на себе увагу в початковому двотакті і терцова втора розспіву першого слова на тлі педалі тенорів і дівізі басів, що створюють безпосередню інтонаційну і фактурну арку з початковим славослов'ям. Надалі у «Господній молитві» зв'язки з попередніми частинами виявляють і короткочасний унісон сопрано й альтів у наступному сегменті, і, так би мовити, приховане (в контексті подальшого незначного поступеневого кроку до мажорної терції домінанти) у сопрано і могутній опорі басів псалмодіювання «да святиться» і «да приідет», і згадані інтонаційно-тембральні імітації, і підхоплений сопрано й альтами унісон басів з тенорами у зачині заключної фази молитви («і не введи»). Музична композиція частини розгортається на основі принципів ланцюгових форм, сегменти яких об'єднуються у розділи відповідно до авторського трактування, що суголосне засадам «нового напрямку». Відтак композитор на свій розсуд поєднує в загальній композиції формотворчі принципи і монодії і класичного стилю. Відповідно вирішується і ладотональна драматургія: g-moll витримано, за винятком відхилення у F-dur («воля Твоя»), у першому розділі, у другому відбувається модуляція у B-dur (від «долги наша» до кінця речення), тоді як у третьому зіставлено es-moll («і не введи нас во іскушеніє») і традиційна «пара» паралельно-перемінних ладів: B-dur і завершуючого твір g-moll. Таким чином «Отче наш», концентруючи прикметні інтонаційні й тембрально-фактурні моделі попередніх частин й специфіку ладо-тонального колориту, набуває значення не тільки смислової кульмінації, а й центральної зони музичної драматургії циклу.

Підпорядкування циклічних закономірностей особливостям жанру літургії рельєфно виявляється і в наступних частинах. Причому найбільш очевидним фактором стабілізації інтонаційного процесу в них виступає псалмодійна і хоральна манери розспіву, а також вторування на тлі очевидних або прихованих у ритмічному повторенні педалей, частка яких порівняно з попередніми фазами розвитку істотно зросла. Всі ці особливості свідчать про виразне ускладнення музичної стилістики і водночас про

вимогливість до виконавського рівня. Це виокремлює «Мольову Службу Божу» у регіональному контексті, і вказує на істотне мистецьке збагачення питомих церковно-співочих традицій. Значно поміркованішою в цьому контексті є Соль мажорна «Служба Божа» (1926) Я. Ярославенка (Додаток В, примітка 22), що було зумовлене безпосередніми запитами церковно-співочого середовища. Відзначимо, що у 1920-ті роки значно пожвавилася дискусія щодо посилення орієнтації митців на репертуар загальнонародного співу із врахуванням можливостей колективів середнього рівня. Тож зазначена тенденція яскраво відображена й у Літургії 1932 року Й. Кишакевича.

Загалом різноманітність варіантів літургій з дотриманням західноєвропейської стилістики втіленої як у акордово-хоральному, так і в мелодизованому професійному чотириголосому викладі виявляють не стільки цілком нове трактування літургійних текстів, скільки ускладнення музичної мови поруч із частим збереженням самолівкових інтонацій та літургійно-хорових традицій виконання. Подібна характеристика відповідає також і паралітургійним творам, які завдяки своєму призначенню не обмежувалися канонами в образно-тематичному, жанровому і стилістичному аспектах, тож демонструють складнішу техніку і експериментування стилістичними засобами.

Зовсім інша стилістика появляється у «Панахиді» Й. Кишакевича в редакціях для чоловічого і мішаного хорів (частини 3 і 11), створених до 1923 року. Характерною для цих видань рисою, є публікація початків виголосів чи молитов, а також долучення т. зв. похоронних пісень різних років написання. Візначимо зокрема, що у третьому виданні опубліковано як традиційні для чинопослідування твори («Со святими упокой» до мінор (1893), «Святий Боже» a-moll (1907), b-moll (1908) й h-moll по народному наспіву (1919) і «Вічная пам’ять» по народному наспіву (1919), так і додатковий тропар восьмого гласу «Земле, зинувши, приіми» (1922) (з послідування заупокійної

служби Пасхальної седмиці), а також хор «Прощальна пісня» (сл. З. Попеля, 1922).

Незважаючи на певні відмінності у структурі, мелодичні засоби майже не змінюються. Так, в аранжуванні для чоловічого хору, як і для мішаного, відсутнє відокремлення назвами частин, натомість сформовано кілька структурних блоків згідно послідовності обрядових текстів. У першому об'єднано «Святый Боже», «Слава Отцу», «Пресвятая Тройце», «Господи помилуй», «Слава», «Отче наш»; у другому – тропарі «Со духы праведных скончавшихся», «В покоищи твоєм Господи», а також «Слава», «Ты єси Бог», «И ныне и присно» і тропар «Єдина чистая», а також окремий блок респонсоріїв («Ектенія») і «Відпуст» («Честнейшую херувим», «Слава», «Господи, помилуй» і «Вечная память»).

У зв'язку із зазначеним співвідношенням різних стильових площин, цікавими є мелодико-стилістичні особливості циклу. Так, вже перший піснеспів «Святий Боже» для чоловічого хору виявляє призначення твору для достатньо підготовлених співаків (Додаток Д, ноти), зокрема, типове чотириголосся у достатньо прозорій фактурі ускладнено хроматизмами, при чому альтеровані не тільки VI і VII, але й IV ступені мінору. Мелодична складність присутня також у партіях окремих голосів, зокрема, у партіях других тенорів, де звучать хроматизовані ходи (g-as-a-h). Натомість відповідна таким мотивам акордика вповні відповідає зразкам класичної гармонії: DD із розв'язанням в домінантовий тризвук з секстою, що посилює виразовість і надає експресивності загальному звучанню. Інтонаційні лінії інших партій, в тому числі й першого тенора, не ускладнені подібною альтерацією. Три верхніх голоси розгортаються в межах поступеневого руху після звичного на початку стрибка. Зазначений стрибок (від початкового унісону до висхідної кварти у верхньому голосі і низхідної квінти у нижньому) забезпечує достатній діапазон для подальшого формування повноцінної акордової вертикалі. Відтак подібний метод розгортання фактурної тканини асоціюється з практикою народного багатоголосся і,

беручи до увагу фактурний тип, із самолівковим співом. З точки зору формотворення, спостерігаємо класичну форму періоду: буквальне повторення першої фрази з наступним розширеним варіантом у відповідних масштабних пропорціях (2+2+4) є цілком очевидною масштабно-тематичною побудовою сумування, в якій саме принципи повторення і варіантності виявляють належний професійний рівень розробки початкової інтонаційно-фактурної і гармонічної моделі.

Наступне свідчення орієнтації композитора на достатній професіоналізм виконавців виявляємо у «Трисвятому», в частині – «Слава Отцю і Сину…», де замість традиційного псалмодіювання Й. Кишакевич продовжує розвивати мелодичний тематизм попередніх частин. Рудименти псалмодійності збережені лише на початках двох перших фраз і в межах першого, третього і п'ятого тактів в партії басів. В інших голосах, з виділенням першого тенора увиразнюється мелодизація партій з незначними порушеннями ритмічної уніфікації, пов'язаної зі словесними наголосами. Назагал, загальна структура «Слави» відповідає чіткій структурі класичного періоду, а закономірна для канонічної молитви буквальна реприза, в якій повертається початковий тематизм, не лише надає формі завершеності, а й готує наступні частини служби. Зокрема, перед виконанням «Отче наш» звучать традиційні молитви «Пресвятая Тройце» і трикратне «Господи помилуй». Вони, контрастуючи з завершенням «Слава», базуються на мелодично стриманих псалмодійних моделях з характерним тяжінням до розспівних закінчень (Додаток Д, ноти). До того ж, саме в молитві до «Тройці» низхідні поступеневі терцеві і квартові поспівки в партії першого тенора набувають відчутного розвитку й досягають кульмінації (*mf* – *ff* «имене Твоєго»), сягаючи сексти.

Балансування поміж розспівними і псалмодійними поспівками є характерним для цілого комплексу «малих молитов», тож їх присутність в «Отче наш» сприймаються як певна опорність на усталені інтонаційні, фактурні, гармонічні і ладотональні моделі. Проте це не створює буквальне повторення, а лише надає поштовх до подальшого розвитку на

формотворчому і структурному рівнях (Додаток Д, ноти). Саме в цьому аспекті «Отче наш» демонструє найбільшу вагу чинника музичного розвитку, порівняно з попередніми частинами циклу. Виявляється це у дотриманні варіантно-строфічної форми із опорою на фразово-рядкове розгортання мелодики окремих речень та на ланцюгове «нанизування» окремих словосполучень. Наприклад, буквальне повторення початкового двотакту та поспівки з текстом «да будет» приводить до аналогічного розширення ритмічних «одиниць» у музичній фразі «воля Твоя». Їх відокремлення між собою четвертною паузою можна трактувати як важливе саме для семантики панахиди скорботно-смиренне прийняття Божої волі. Дещо незрозумілим є очевидне долучення до цієї фази слів «хліб наш насущний…», хоча за логікою музичного розвитку, у відповідному двотакті закріплення відхилення в тональність III ступеня є цілком логічним. Заключні фрази молитви у такій інтерпретації починаються проведенням того ж двотакту на текст «І остави нам» й «І не введи нас» з розгортанням до аналогічних кульмінацій, що увиразнює загальну драматургію. Всі ці особливості стосуються і тропарів, мелодична канва яких відповідає параметрам західноєвропейської стилістики, хіба що зі значно більшим виявом хоральності, особливим мелодизмом, що тяжіє до романтичної сентиментальності (як у звертанні «Єдино чистая»), що підтримується просвітленим мажорним викладом (Додаток Д, ноти). Такий характер визначається двома причинами, перша з яких – традиційна прихильність до богородичної тематики з усталеними в ній інтонаційними і емоційними моделями, тоді як друга – відповідає загальній драматургії розвитку, утворюючи ліричну зону перед переходом до псалмодійних «Чеснейшую херувим», малого славослов’я і трикратного «Господи, помилуй».

Останню частину Панахиди Й. Кишакевича «Вічная пам’ять» можна вважати певною даниною традиціям регіонального церковно-народного і паралітургійного співу (Додаток Д, ноти). Основним структурним сегментом

є короткий вислів, мелодичну основу якого складає повторність одного звуку з доповненням висхідним квартовим стрибком та компенсуючим його низхідним заповненням. Відповідно, у першому такті мелодія відповідає силабіці, тоді як із стрибком мелодика ускладнюється і розширюється до двотакту на фоні гармонічної опори в баритонах і басах. У заключному вислові баритон цілком підпорядковується плину тембрально вищої площини, вторуючи другому тенору. Ці ж композиційні особливості буквально повторюються при несподіваному застосуванні однойменного мажору до основної тональності заключного «Амінь». Завершення на цьому слові звучить із поступовим наростанням звучності до рівня форте на початку третьої фрази із поступовим згасанням динаміки. Водночас виявляємо ускладнення метроритміки і використання послідовностей «повзучих» хроматизмів у баритона, що сукупно засвідчує виразне наслідування концертності циклу та його призначення для професійно освічених колективів. Це підкреслюється цілим комплексом відповідних засобів мелодичного розвитку, зокрема, тембрально-фактурними чинниками, ускладненим ладотональним планом, численними відхиленнями. Зокрема, у тропарі «Со духы праведных скончавшихся» з врахуванням попереднього «Амінь» (c-moll) модуляційний план пов’язує As-dur з тональністю його II ступеня – b-moll, а у «В покоищи твоем Господи» – також VI (Des-es-b-Des). Значна свобода притаманна гармонічній мові, в площині якої композитор демонструє вільне володіння музичними засобами, характерими для романтичного стилю. Все це сукупно увиразнює нюанси літургійного тексту.

Отож, «Панахида» Й. Кишакевича є виразним свідченням розвитку концертного, фіксованого згідно західноєвропейських канонів, композиційного мислення. Проте її очевидна складність була суттєвою перешкодою для активного впровадження в репертуар тогочасних церковних хорів.

До заупокійного жанру звертався і Борис Кудрик, який опублікував «Панахиду для мішаного хору памяти Анатоля Вахнянина» (1928) з

підзаголовком «Підручна бібліотека Львовського Архикатедрального хору» (Додаток В, примітка 23). Посвята цього твору визначному діячеві української богослужбової культури означала не лише данину пам'яті й пошани, але й слугувала своєрідною декларацією стилістичної концепції твору. Про це свідчить доволі специфічна авторська ремарка, зафіксована на першій сторінці під нотним текстом: «З огляду на характеристику тонацій проситься в. п. Виконавців держатися строго камертона, а не інтонації священика!». Це зауваження викликає певний подив, не лише відкритим нівелюванням авторитету священика, але й невідповідністю до початку твору. Початок видається цілком традиційним, а його тональність – f-moll – не є надто складною для виконавців навіть середнього чи аматорського рівня, проте загальна стилістика відчутно відрізняється від попередників. Специфіка виявляється у багатьох деталях, зокрема, у присутності темпово-агогічних вказівок до виконання частин: Maestoso, «нормально темпо хоралу», Molto sostenuto a ben ritmando, Tempo guisto, Adagio, призначені для реґента. Зазначені ремарки стосуються також відчутного зростання ваги колористичного чинника, ускладнення інтонаційних і ритмічних моделей, гармонічної мови і ладо-тонального плану. Зокрема, незвичним для подібних творів є складність загального тонального плану (f-Des-f-Es-gis-cis-H-b-Es-b) з символічними переходами від глибоких бемольних тональностей до світлої дієзної сфери з просвітленим завершенням у Cis-dur, на що вперше звернула увагу Н. Толошняк [585, С 101]. У структурному аспекті «Панахида» цілком відповідає канонічному правилу, тому, взоруючись на попередників, композитор не виводив кожну частину окремо і, очевидно з метою посилення циклічності, не застосував початкові слова священичих молитов і проголошень.

Основний принцип музичного розвитку «Панахиди» Б. Кудрика базується на достатньо традиційному поєднанні псалмодійних і хоральних фрагментів з більшим чи меншим виявом розспівності. Це добре видно вже у початкових частинах «Святий Боже» і молитві до Святої Трійці (Додаток Д,

ноти). Хорально-розспівні фрагменти, в залежності від загальних масштабів, відповідають звичним закономірностям церковного співу регіону. Проте, на цьому тлі виявляємо варіювання метричними побудовами: псалмодіювання здійснюється меншими тривалостями (восьмі і шістнадцяті), тоді як розспівність – четвертними і половинними, що створює ілюзію сповільнення темпу. При цьому в частині «Пресвята Тройце» ритмічний контраст застосовано вже у другому реченні, що водночас із вказаним marcato і незначним підвищенням мелодичного рівня, посилює акцент на сегменті «гріхи наша» (Додаток Д, ноти). Третє речення «Святий, посіти…» контрастує з попередніми і набуває кульмінаційного значення внаслідок різкої зміни типу викладу, посилення динамічного рівня до forte, розширення фактурного діапазону (одночасні різноспрямовані стрибки в сопрано, тенорів і басів). При цьому розлогі мелодичні лінії з поступеневим розгортанням в трьох верхніх партіях, є відчутним констрастуючим фактором.

Наступна частина «Отче наш» продовжує розвивати вищеперелічені засоби: зберігається мелодична розспівність в усіх партіях (Додаток Д, ноти), за відсутності речитації використано нерегулярну змінність метричних основ ($^{4}/_{8}$, ¾, $^{3}/_{8}$), що пов'язано з впливом словесного чинника. В цьому контексті яскравою кульмінацією постає заключний сегмент молитви «Пресвятая Тройце». В цій частині різко збільшується загальнохоровий діапазон (зміна розташування відбуваєтсья внаслідок різноспрямованих стрибків крайніх голосів), введено низку широких ходів у сопрано (висхідна ч. 4 – низхідні в. 2 і ч. 5 – знову висхідна ч. 4 і заключний низхідний компенсуючий зворот в межах кварти), мелодика ускладнена секстовими паралелізмами в альтів, а динамічна шкала буквально миттєво змінюється від forte до piano.

Поступове моделювання від домінування псалмодійності до розспівності постає провідним принципом і в тропарях, серед яких особливою виразністю виокремлюється «Ти єси Бог, сошедший во ад»

(Додаток Д, ноти). Змістовність цього вислову спонукала композитора до вирізнення колориту не тільки засобами рельєфної інтонаційності, плавним вторуванням між середніми голосами, але й новаційним для твору введенням divisi баритонів і басів, октавні паралелізми яких поглиблюють акустичну глибину при виконанні словосполучення «окованих розрішивий» і, вже традиційно, останнього слова. Такого ж роду засіб divisi зустрічаємо і в наступній молитві на слові «рождшая».

Ознаки активного використання музичних засобів для підкреслення цілісності повного циклу виявляємо не тільки при повторенні матеріалу початкового «Амінь» у наступному такому ж обов'язковому респонсорії, а також в заключних малому славословії і єктенії, що передують кінцевому «Вічная пам'ять». Певної своєрідності надає твору особливе трактування тропаря «Со святими упокой», який з повним текстом виокремлюється як окрема частина (Додаток Д, ноти). Такий підхід відчутно збільшує масштаби піснеспіву порівняно з іншими аналогічними варіантами в авторських циклах галицьких композиторів, та водночас надає можливість детальнішого вирізнення смислових нюансів тексту музичними засобами. Зокрема, унісон початкової фрази виразно асоціюється з одноголосою практикою народно-церковного співу, близькою до монодичної традиції. Зосереджена скорботність підтримується подальшою хоральністю, опертою на розмірену силабіку, ускладнену широкими розспівами на окремих складах змістовно важливих слів «святими», «жизнь», «бесконечная». Цей традиційний для обряду плин співу в певний момет змінюється несподіваною експресивною вставкою – чотиритактовим розспівом третього складу слова «воздиханія» із одночасним зламом динамічного відтінка *ff* на *pp*. Зазначений контраст відчутно впливає на загальне сприйняття музичного твору «Панахида для мішаного хору памяти Анатоля Вахнянина». Відтак духовна творчість Б. Кудрика стала важливим кроком на шляху збагачення і розвитку регіональних церковно-співочих традицій, демонструючи процес

синтезування засад традиційної літургійної практики з елементами західноєвропейського музичного мислення.

Відтак нові для церковної музики західноєвропейські тенденції поступово приймалися і поширювалися в межах консервативного галицького середовища. На цьому тлі відбувалося формування й індивідуальних пріоритетів компонування духовних творів з метою наповнення літургійного та паралітургійного репертуару новими формами втілення.

Висновки до Розділу 3

У Розділі 3 досліджуються музично-стилістичні особливості літургійно-хорових творів галицьких композиторів П. Бажанського, В. Матюка, Т. Купчинського, М. Кумановського, С. Людкевича, Й. Кишакевича, Я. Ярославенка, Б. Кудрика. На основі аналізу жанру «Літургії», «Вінчання» і «Панахиди» визначаються характерні риси композиторської творчості у відповідності із запитами доби. Виявляємо два основні напрямки авторської стилістики, один з яких полягає у гармонізації зразків української монодії з метою відновлення первинної архітектоніки напівів, співмірній точності текстового акценту й мелодичної лінії першоджерел. Близькість із монодійною практикою визначається також відсутністю приключових знаків, штрихів та динамічних відтінків, сталої метричної основи та перемінного тактового розміру. Натомість спостерігаємо мелодичне фразування, пов’язане з структурою сакрального тексту, метрику, узгоджену з вербальною акцентністю, а також віршово-строфічні форми, визначені структурою літургійного тексту.

Другий стилістичний напрямок полягає у застосуванні широкого набору вокально-хорових засобів, характерних для західноєвропейської стилістики. Зазначеній концепції відповідає дванадцятичастинна «Служба Божа» для мішаного хору (1902-1905) Дениса Січинського з ускладненою музичною мовою і акордово-хоральним чотириголосим викладом, близьким

лідертафельним квартетам М. Вербицького. Важливою є роль секвенцій, альтерацій, а також квінтово-октавних ходів, підголоскових ускладнень і гетерофонічних розходжень голосів, що урізноманітнює емоційний колорит всього циклу й апелює до традицій народного багатоголосся.

Пошуки форм синтезу монодійної стилістики і західноєвропейських тенденцій демонструє т. зв. «Мольова Служба Божа» Ярослава Ярославенка (1919). Гнучкість мелодичного розгортання наближена до стилю ірмолойних розспівів, а плинність гармонічних поєднань відтіняється засобами паралельно-перемінних ладових співвідношень. Майстерне розгортання фактурної тканини забезпечує максимальну вокальну зручність для всіх партій поруч із застосуванням принципів імітаційної поліфонії в окремих голосах.

Зовсім інша стилістика притаманна «Панахидам» Йосифа Кишакевича і Бориса Кудрика. Обидві демонструють балансування поміж розспівними і псалмодійними поспівками, ускладнену метро-ритміку і ладотональний план, послідовності «повзучих» хроматизмів, відхилення і значну свободу гармонічної мови. «Панахида» у творчості Бориса Кудрика (присвячена Анатолю Вахнянину) із обов’язковим використанням камертону, присутніми темпово-агогічними вказівками, колористичними ефектами, породженими ускладненою музичною тканиною, задемонструвала новий процес синтезування засад традиційної літургійної практики з елементами західноєвропейського музичного мислення.

Основні положення розділу розкриті в наших публікаціях «Жанрово-стильові особливості «Служб Божих» Д. Січинського» [444], «Жанрово-стилістичний семіоз літургій П. Бажанського» [445], «Музично-стильова характеристика похоронних богослужбових циклів М. Кумановського» [447], «Літургія із «Співаника» (1911) В. Матюка та її вплив на церковну музичну культуру Східної Галичини» [446].

ВИСНОВКИ

Відповідно до визначеної мети, завдань, основних положень і результатів дослідження духовної творчості галицьких композиторів кінця XIX стильової – першої половини XX століть в контексті літургійно-хорової практики регіону сформульовано наступні висновки.

Дослідження історико-суспільної проблематики Галичини кінця XIX – першої половини XX століть дозволило виявити непросту політичну ситуацію, в якій перебував український етнос завдяки територіальному розташуванню. Це суттєво ускладнило історико-суспільні, міжконфесійні та соціокультурні умови становлення української нації, чиї інтереси недостатньо враховувалися, а часом і відверто ігнорувалися. Саме тому українці, розрізнені в межах австрійського, російського, а згодом і польського геополітичних впливів так гостро відчували конфліктні сторони трьох різних конфесій – православної, греко-католицької і римо-католицької. Велике значення в цей період відіграла діяльність митрополита Андрея (Шептицького), який надавав мистецькій складовій особливого значення в літургійному обряді, що проявилося в його активній підтримці духовних закладів, фінансуванні друкованих видань, патронуванні хорових конкурсів та багатьох інших мистецьких акцій. Все це динамізувало культурно-просвітницьку працю і відчутно впливало на духовну творчість галицьких композиторів, які мистецькими силами утверджували національну ідентичність.

Розглянуто і впроваджено до наукового обігу матеріали періодичних видань, що увиразнюють особливості літургійного життя краю в контексті конфесійної полеміки. Опрацювання великої кількості періодики, матеріалів архівних і бібліотечних фондів дозволило стверджувати, що основна соціокультурна проблематика стосувалася конфесійних питань, зокрема, літургійно-обрядових. У цьому контексті задокументовані свідчення

відображають різноплановий тематизм, пов'язаний з літургічними змінами, підготовкою дяків, церковних співаків і реґентів, видавничою справою, з музикологічними студіями в ділянці церковного співу і навіть жанровими прерогативами композиторської творчості. Це сприяло усвідомленню суспільної ваги літургійно-хорової творчості і впливало на особливості стилістики духовної творчості галицьких композиторів.

На основі джерельних матеріалів простежено тенденції розвитку хорового мистецтва у духовних закладах Галичини. Виявлено послідовну розбудову музичної освіти, започатковану реформою початкової освіти (1873–1874), що передбачала обов'язкове навчання співу та музики в усіх категоріях народних шкіл. Це суттєво покращило рівень хорового виконавства, активізувало діяльність шкіл і приватних закладів, братств при церквах, духовних семінарій і академій. Це уможливило ускладнення і оновлення репертуару хорових колективів духовних навчальних закладів, а також активізувало розробку навчальних посібників і нотних збірників, що також сприяло збагаченню літургійного репертуару духовними творами галицьких композиторів. Загальне піднесення музичної освіти також зумовило залучення до педагогічної праці у духовних закладах відомих митців (Д. Котко, М. Колесса, Д. Гандзій, М. Антонович, М. Гайворонський, Б. Витвицький, В. Титенич, Я. Смеречанський), що підняло виконавський рівень і визначило наступний етап, пов'язаний із концертною діяльністю церковних та світських хорів.

Відзначено позитивний вплив освітніх реформ на церковно-музичну, а відтак і дяко-реґентську освіту, що відчутно піднесло рівень церковного співу. Заснування короткотермінових навчальних курсів для дяків і реґентів сприяло виконавському вдосконаленню, а також розширенню репертуару. Поступово до хорового складу долучали освічених музикантів, а утворені ентузіастами церковні колективи активно впроваджували й розповсюджували багатоголосся. Виявлено активну діяльність музично освічених священиків, які активно сприяли вдосконаленню вокально-хорової

майстерності парафії, а також дбали про добру музичну освіту дяків. Звичним явищем було й реґентство вчителів співу місцевих шкіл, які організовували хори або вдосконалювали навички церковних колективів. Це сукупно піднімало авторитет парафій і якість церковно-музичного життя.

На основі опрацювання пресових джерел, програм концертів і рецензій визначено форми співпраці церковних та світських хорових колективів. Зазначена співпраця постала як результат покращення рівня мистецької освіти в духовних закладах, а також завдяки заснуванню чисельних товариств: «Просвіти», «Рідної школи», «Бояна», «Сурми» та багатьох інших. Спільні концерти поводилися з різних причин. Домінуючими були святкування ювілеїв хорових колективів, вшанування визначних церковних, культурно-мистецьких і громадських діячів, відзначення всіх тих подій, що викликали суспільний резонанс і консолідували українське суспільство. У такий спосіб виконавська діяльність органічно поєднувала літургійну музичну практику і концертне хорове мистецтво. Це сприяло покращенню виконавської і хормейстерської майстерності, урізноманітненню і ускладненню репертуару. Подібні мистецькі акції піднімали авторитет хорового співу і забезпечували якісне виконання, що покращувало загальний стан хорового співу в регіоні і слугувало високим зразком для наслідування.

Обґрунтувано локальні особливості літургійної практики Галичини, що впливали на творчість галицьких композиторів. Виявлено, що основу стилістики духовно-хорової музики галицьких митців складало традиційне музичне одноголосся, відображене у двох різновидах: самолівка і єрусалимка (дяківська єрусалимка). Зазначені форми відповідали традиційній практиці монодійного літургійного співу впродовж століть, тож навіть поступовий розвиток з одноголосої форми до багатоголосся, відчутно не змінював інтонаційної основи та ролі тексту як основи метричних і темпових параметрів, а також варіантно-строфічної форми літургійних пісненспівів.

Досліджено форми втілення монодійної традиції у літургійно-хоровій творчості П. Бажанського, В. Матюка, Т. Купчинського, М. Кумановського,

С. Людкевича, Й. Кишакевича. Близькість із монодійною практикою визначається відсутністю приключових знаків, штрихів та динамічних відтінків, сталої метричної основи та перемінного тактового розміру. Мелодичне фразування виявляє пов'язаність із структурою сакрального тексту, метрика узгоджується з вербальною акцентністю, а музична форма підпорядковується тексту.

На прикладі жанру «Літургії» С. Людкевич переконливо апелює до збереження самолівкових напівів як першорядного художнього завдання. Професійне втілення цієї форми загальнонародного співу демонструвало високий ступінь інтонаційної єдності, ритмо-фактурної організації і відповідності мелодичних мотивів особливостям літургійного тексту. Всі зазначені риси були суголосні давній монодійній церковно-співочій традиції і вважалися головними при виборі стилістики творення богослужбової музики галицькими композиторами.

Теоретично-стилістичний аналіз циклів Д. Січинського, Й. Кишакевича, Т. Купчинського, Я. Ярославенка, Б. Кудрика виявляє широкий спектр вокально-хорових засобів, характерних для західноєвропейської стилістики. Зазначеній концепції відповідає ускладнення музичної мови, важлива роль секвенцій, альтерацій, а також квінтово-октавних ходів, підголоскових ускладнень і гетерофонічних розходжень голосів, що урізноманітнює емоційний колорит і надає ваги динамічній складовій. У цьому контексті виділяється характерна стрімкість інтонаційного розвитку, ускладненого метро-ритмікою і послідовностями «повзучих» хроматизмів. Це проявляється у багатьох стилістичних деталях, зокрема, у присутності темпово-агогічних вказівок, зростанні ваги колористичного чинника, в ускладненні інтонаційних та ритмічних моделей, в урізноманітненні гармонічної мови і тонального плану з численними відхиленнями. Все це підтверджує процес синтезування засад традиційної літургійної практики з елементами західноєвропейського музичного мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

Пресові публікації кінця XIX – початку XX ст.:

1. Академія в честь митрополита Андрея Шептицького у Львові. *Діло*. 1931. Ч.126. 10 черв. С. 2.
2. Академія в честь св. Отця, Пія XI. З концертової салі. *Нива.* Часопис присвячений церк. і сусп. справам. Л., 1930. Лютий. Рік XXV. Ч. 2. С.72-74.
3. Андрей Митрополит. Службова прагматика дяків Гр.-кат. Львівської Архіепархії. *Львівсько-Архіепархіяльні відомости.* Львів, 1925. 15 квітня. Річник XXXVIII. Ч.II. С.15-22.
4. Андрієвський Віктор. Про українські псальми та канти. *Життя і знання*. Ілюстрований популярно-науковий журнал-місячник. Львів, 1937. Квітень. Рік X. Ч.4. С.107-108.
5. Антонович М. Недостачі наших хорів. *Українська музика.* Львів,1937. Ч.3. С.35-37.
6. Б. а. Бережани. Святочна Академія в пам'ять 1900-ліття Смерти і Воскресення Ісуса Христа і з нагоди свята «Українська Молодь Христові» в держ. гімназії. Дописи. *Мета*. 1934. 21 січня. Рік IV. Ч.3. С.8.
7. б. а. Бурса для дяків. *Діло.* 1904. 18 падолиста (1 грудня). Річник XXV. Ч.260. Львів С.3.
8. Б.а. Великоруский переклад богослужебних книг. Всячина. *Нива.* Часопись посвячена спр. цер. і сусп.. Л., 1911. 15 червня. Ч.13. Рік VIII. С.414-415
9. Б.п. Великий духовний концерт. *Руслан.* 1907. Ч.65. 21 марця/3 цвітня. С.2-3.
10. Б.п. Вивезене Росіянами українське духовенство. *Нива.* Місячник посвячений церк. і сусп. справам. Л., 1916. Цвітень. Рік XII. Ч. 4. С.262-265.
11. Б.а. Виступи хорів Львівських студентів богословів. Всячина. *Мета*. 1933. Ч.34. С.5.
12. Б. а. Відкриття й посвячення пам’ятника Вікторові Матюкові в Карові. *Життя і знання*. Ілюстрований популярно-науковий журнал-місячник. Львів, 1937. Жовтень. Рік X. Ч.10. С.279.
13. Б. а. Войнилів. Ювілей ВПреосв. Митрополита. Дописи. *Мета.* 1936 14 січня. Ч.2. P.VI. С.3.
14. Б. а. Войнилівщина в 70-ліття Митрополитові. Дописи. *Діло*. 1936. 10 січня, Ч.6. P.LVII. С.3

15. Б. а. В справі співу шкільної молодіжи в церкві підчас Богослуженя. *Львівсько-Архіепархіальні відомости*. Львів, 1924. 5 червня. Річник XXXVI. Ч.III. С.41.

16. Б. а. В якій мові відмовляє наш нарід свої щоденні молитви? *Нива*. Часопись посвячена спр. церк. і сусп.. Л., 1911. 15 лютого. Рік VIII. Ч.4. С.150-152.

17. Б.а. В Велику п'ятницю. *Діло*. Львів, 1902. 11 (24) цьвітня. Ч.83. С.3

18. Б. п. Б. н. *Галичанин.* 1899. 14/26 січня. Ч.10. С. 3.

19. Б. а. Гр.-кат. Богословська Академія у Львові. *Мета.* Львів, 1931. 13 грудня. Рік I. Ч.40. С.4.

20. Б. а. Дво і пів-місячний диригентський курс. Хроніка. *Мета.* 1935. Ч.39. С.8.

21. Б.а. День Т. Шевченка у Львові. Шевченківські свята. *Український Вістник*. Львів, 1921. 12 марта. Рік I. Ч.38. С.3.

22. Б. п. Делегация церковних певцов. *Галичанин.* 1896. 16 (28) января. Ч.11. С.3.

23. Б. п. До дискусії про церковний спів. *Мета.* 1939. Ч.34. С.6.

24. Б.п. «Друга літургія староцерковних напівів» на чотири мішані голоси П. Бажанського. *Діло.* 1907. Ч. 215. С.2.

25. Б.а. Духовний концерт хору Гр.-Катол. Духовної Семінарії у Львові. *Мета.* 1935. Ч.16. Рік V. С.5.

26. б.а. Дяковскій испыть вь Перемышли. *Дяковскій Глась*. Станиславовь, 1897. Р. III. 1 юлія (липня). Ч.7. С.103-104.

27. Б. а. Дяковскій испыть вь Бережанахь. Новинки. *Дяковський глась.* 1896. 1 декемврія. Р. II. Ч.12. С.188.

28. Б.а. б.н. *Діло*. Відень,1915. 3 липня. Ч.26. С.5.

29. Б.а. Закіньченє ювілейного відпусту. *Діло.* 1904. 10 (23) падолиста. Р. XXV. Ч.253. С.3

30. Б.а. За релігійне й національне виховання. I Український педагогічний конгрес. *Мета.* Львів,1935. 10 листопада. Рік V. Ч.44. С.3-4.

31. Б.а. За тривкість і святість подружа. Меморіял Українського Католицького Союзу, зголошений у справі проєкту нового подружого закону Апостольському Нунцієві, Голові Ради Міністрів і Міністрові Справедливости у Варшаві. *Мета*. Львів, 1931. 6 грудня. Рік I. Ч.39. С.1.

32. Б.а. Зборів. Дописи. *Діло*. Львів, 1928. 22 грудня. Ч.284. Рік LXVI. С.5.

33. Б. п. Зі Львова (святкування папського ювілею в дівочім інституті сс. Василіянок). *Діло.* 1893. 19 лютого (3 марця). Ч.39. С.2.

34. Б. а. З Перемишля (Стастні псалми). *Діло.* 1893. 1 (13) квітня. Ч.70. С.2.

35. Б. а. З Рускої гімназії в Перемишли. Новинки. *Дѣло.* 1902. 10 (23) цвѣтня. Ч.82. Р. XXIII. С.3

36. Б. а. З церковного життя Волині. Греко-католицька Семінарія в Дубні. Допис. *Мета*. Львів, 1931. 25 жовтня. Ч.33. Рік І. С. 4.

37. Б. а. Кілька уваг в справі церковній! *Нива.* Л., 1907. 15 марта. Ч.6. Рік IV. С.187-188.

38. Б.а. Концерт псальмів у Дрогобичі. Оповістки. *Громадський вістник*. 1922. 3 червня. Рік І. Ч. 83. С.7.

39. Б. а. Концерт в честь Нижанківського. *Громадська думка*. 1920. 11 липня. Ч.160. С.3.

40. Б. а. Курсъ науки співу… Новинки. *Діло.* Львов, 1888. Ч. 188. 25 серпня (6 вересня). С. 3.

41. Б. а. Львівська Читальня «Просвіти» на Личакові. Шевченківські свята. *Український Вістник.* Л., 1921. 17 марта. Ч.42. Рік І. С.2.

42. Б. п. Міщанський хор в Мариямполи. *Ілюстрований музичний календар.* Л., 1904. С. 142.

43. Б. п. Найбільша небезпека. *Діло.* Львів, 1928. 29 вересня. Рік LXVI. Ч. 217 (11 470). С. 1.

44. Б.а. На святоюрській горі (Недільна маніфестація Українців престольного города Львова). *Громадський Вістник.* Л., 1923. 21 березня. Ч.63. Рік II. С.4.

45. Б. а. Наука релігії в наших середних школах. *Нива.* (3. Продовженє). Львів, 1906. 1 вересня. Р. III. Ч.17. – С. 498-503; (5. Продовженє). 1906. 1 жовтня. Р. III. Ч.19. С.555-558.

46. Б. а. Наше галицько-руске священство в XIX ст. (Спомини старого священика). *Нива.* 1905. 15 січня. Ч. 2. С. 67.

47. Б. а. Наука, штука і література. *Діло*. 1896. Ч.11. С. 3.

48. Б. а. О інститутах для образованя и вихованя дяковь вь Галицкой Руси. *Дяковскій Глась*. Станиславовь. 1899. 1 януарія (сѣчня). Ч.1. С.5-7.

49. Б. а. О пѣнію цирковном. *Дяковскій Глась*. Станиславовь, 1897. 1 мая. Рокь III. Ч. 5. С. 67-69.

50. Б.а. О плеканю співу церковного, фигурального и о хорах виконуючих спѣвь фігуральный вь катедрѣ Станиславовской в. році 1897. *Дяковскій Глась.* Станиславовь, 1897. 1 юлія (липня). Р. III. Ч.7. С. 103-104.

51. Б. п. О приготовленню до дяківських испитов. *Дяківський глас.* 1900. I апрілія (цвѣтня). Ч.4. Р. VI. С.59.

52. Б. а. О чинѣ четця и пивця церковного. *Дяківський глас.* 1895. 1 октоврія (жовтня). Р.I. Ч.1. С.7-8.

53. Б. п. Пасхальные празники. *Галичанин.* 1896. 28 марта (9 апреля). С.2.

54. Б. а. Поведення вірних підчас служби Божої і літургічний спів. *Львівсько-Архієпархіяльні відомости.* Львів, 1926. 15 березня. Річник XXXIX. Ч.1.

55. Б.а. Податки на службі політики. Промова сем. Пастернака в Сенаті при обговоренні бюджету. Релігійна толеранція. *Діло.* Львів, 1924. 10 серпня. Рік XLII. Ч.176. С. 3.

56. Б.а. Початок ювілейних свят у честь Впреосв. Митрополита Андрія. Всячина. *Нива.* Часопис присвячений церковним і суспільним справам. Львів, 1936. Січень. Рік XXXI. Ч.1. С. 37-38.

57. Б.а. Потрібна і побажана імпреза. *Нива.* Львів. 1938. Квітень Ч.4. Рік XXXIII С. 156.

58. Б.а. Православна літургія на польській мові. Новинки. *Діло.* Львів: Діло, 1923. 25 квітня. Ч.16 (9 397). Рік XLI. С. 3.

59. Б. а. Приватна женьска гімназія СС. Василіянок у Львові. *Нива.* Л., 1907. 15 липня. Ч.14. Рік IV. С. 446.

60. Б.а. Проповіди українскою мовою. Всячина. *Нива.* Часопись посвячена справам церк. і сусп.. Л., 1906. 1 жовтня. ч. 19. Рік III. С. 583.

61. Б. а. Псалмы. *Галичанин.* 1893. 25 марта (6 цветня). Ч. 67. С.2.

62. Б.а Розмах православя (Львів, 24 червня 1928). *Діло.* Львів, 1928. 25 червня. Ч.140 (11 393). Рік XLVI. С.1.

63. Б.а. Рудно, пов. Львів. Ювилейне свято в честь Ексц. Митрополита. Дописи. *Мета.* Львів,1931. 22 листопада. Рік I. Ч.37. С. 7.

64. Б.а. Святкування річниці коронації Св. Отця. Всячина. *Нива.* Часопис присвячений церк. в сусп. справам. Л., 1936. Лютий. Рік XXXI. Ч.2. С. 75.

65. Б.а. Свято митрополита. *Діло*. 1936. 17 січня Ч.11. Львів P.LVII. С. 1

66. Б.а. Святочний духовний концерт у Львові. *Громадський вістник.* 1923. 7 березня. Ч.51. С. 6.

67. Б. п. Селянський хор в Острові (коло Тернополя). *Ілюстрований музичний календар.* Л., 1904. С. 142.

68. Б. а. Скалат. Ювилей «Рідної Школи». Дописи. *Мета.* 1931. 20 грудня. Ч.41. Рік I. С. 8.

69. Б. п. Служба Божа українською мовою. *Діло.* Л., 1924. 15 березня. Ч.55. Рік XLII. С. 4.

70. Б. а. Співаники о. Віктора Матюка. *Нива.* Л., 1924. Р.XIX. Ч.10-11. С. 377-378.

71. Б. а. Співаник церковний. *Руслан.* 1907. Ч.81. 8/21 цвітня. С. 3.

72. Б. а. Сьвяткованє 1500 лїтного ювилею св. Йоана Золотоустого у Львові. Всячина. *Нива.* Часопись посвячена справам церк. і сусп.. Л.,1908. 1 лютого. Ч.3. Рік V. С.94.

73. Б. а. Торжество Богоявлення в Перемишли. *Діло.* 1893. 9 (21) січня. Ч.6. С. 3.

74. Б. а. Торжественний духовний концерт. *Діло.* 1904. 12 (25) падолиста. Р. XXV. Ч.255. С. 3.

75. Б. а. Український хор Дмитра Котка. *Діло.* Львів: Діло,1924. 19 листопада. Рік XLII. Ч.258 (10351). С.3.

76. Б. а. Українська релігійна і національна рація: З приводу 13-ліття понтифікату Папи Пія XI. *Мета.* Львів, 1935. 17 лютого. Рік V. Ч.7. С.2.

77. Б. а. Устав церковних богослужінь. Нові книжки. *Нива.* Львів, 1924. За серпень і вересень. Рік XIX. Ч.10-11. С. 378.

78. Б. а. Хор учеників. Новинки. *Дѣло.* 1902. 2 цвѣтня Р. XXIII. Ч.76. С. 3.

79. Б. а. Церковні хори. Всячина. *Нива.* Місячник посвячений церк. і сусп. справам. Л., 1916. Цвітень. Ч.4. Рік XII. С. 267.

80. Б. а. Цьогорічний диригентський курс… Хроніка. *Мета.* 1938. Ч.2. С.7.

81. Б. а. Шашкевичівські концерти Богословського Хору. *Мета.* Тижневик. Львів, 1935. 18 серпня. Рік V. Ч. 32. С. 1.

82. Б. п. Шевченкове свято в Перемишлі. Рецензія без підпису. *Руслан.* 1909. Ч. 49. С. 3.

83. Б. а. Ювилейна Академія в честь Митр. Рутського у Львові. *Мета.* 1937. 21 березня. Рік VII. Ч. 11. С. 1.

84. Б. а. Ювилей Ексц. Митрополита Кир Андрея з приводу 35-ліття вступлення на Митрополичий престіл у Львові. *Мета.* 1936. 26 січня. Рік VI. Ч.4. С. 6.

85. Б. а. Ювилей Митрополита. Всячина. *Нива.* Місячник посвячений церк. і сусп. справам. Л.,1930. січень. Ч.1. Рік XXV. С. 32-33.

86. Б. а. Ювілей Муз. Т-ва «Боян». Броди. Дописи. *Діло.* Львів, 1936. 27 січня. Ч.14. Р. LVII. С. 7.

87. Б. а. Ювілейне торжество в честь Єго Святости Папи Льва XIII. *Діло.* 1893. 8 (20) лютого. Ч. 29. С. 1.

88. Б. а. Як працює Гр.-Кат. Богословська академія. *Мета.* 1932. 13 листопада. Рік II. Ч. 44. С. 5.

89. Б. Л. Повітове свято «Просвіти» в честь Митрополита Шептицького. *Діло.* 1936. 12 січня. Ч.8. Р. LVII. С. 10.

90. Бажанський П. Бувальщина дяковь передь 50. Лѣтами. *Дяковскій Глась*. Станиславовь, 1897. Рокь III. 1 августа (серпня). Ч.8. С.115-119; 1 октоврія(жовтня). Ч.10. С. 148-152; 1 ноємврія (падолиста). Ч.11. С. 166-167; 1 декемврія (грудня). Ч.12. С. 181-182; 1898. Ч.1. С. 8-10; Ч.2. С. 22; Ч. 3. С. 55-56.

91. Бажанський П., священник. Історія русского церковного піния. Л.: Типографія Ставропігійського Института, 1890. 8+86 с.

92. Бажанський П. Натуралістична музика (творчість П. Бажанського). Руско-народна натуралістична музика Порфирія Бажаньского. Перемишль: печатня І. Лазора, 1913. 50 с.

93. Бажанський П. Напівник Ігнатія Полотнюка. Виданий в році 1902. Критично наукова розвідка. *Дяківський глас.* 1904. Ч.5. С. 69-72; Ч.6. С. 90-93.

94. Бажанський П. Основа коренного руско-церковного пѣнія. *Дяковскій Глась.* Станиславовь, 1900. 1 апрілія (цвѣтня). Рокь VI. Ч.4. С. 52-54.

95. Бажанський П. Церковни музикальни хоры. *Дяківський Глас.* 1898. Ч.9. С. 133-136; Ч.10. С. 153-155; Ч. 11. С. 168-170; Ч.12. С. 182-184; 1899. Ч.9. С. 135-140.

96. Барвінський Александер. Ставропигійська церква Успенія пр. Богородиці у Львові і заходи коло її обнови і прикраси. *Збірник Львівської Ставропигії. Минуле і сучасне.* Студії, замітки, матеріяли. Т.1 / під ред. К. Студинського. Львів: Ставропигійський інститут, 1921. С. 1-54.

97. Барвінський В. Посвячення пам’ятника о. Вікторові Матюкові в Карові. *Українська музика.* 1938. №1. С. 13.

98. Бережницький О. Наші музики. *Артистичний Вістник.* Місячник посвячений музиці і штуці. [Відповідає за редакцію І. Труш.] Львів: друкарня Наукового Товариства ім. Шевченка, 1905. За вересень і жовтень. Річник І. Зошит IX і X. С. 124-131.

99. Бирчак В. Візантійська церковна пісня і «Слово о полку Игореве». *Записки НТШ*. Л.,1910. т. 95, 96. С. 5-29; 5-32. (Передрук: Καλοφωνία. Ч. 7. Львів, 2014. С. 171–223.)

100. Біликовський І. о. Віктор Матюк. *Ілюстрований музичний календар на рік звичайний 1906*. Львів, 1906. С. 65-73.

101. Біликовський І. о. Порфирій Бажанський. *Ілюстрований музичний календар*. Л., 1904. С. 90-94.

102. Білоцерківець В. Віктор Матюк (з нагоди 25-ліття смерти). *Життя і знання.* Львів: Просвіта, 1937. Квітень. Ч. 4. Рік Х. С. 105.

103. Богословське Наукове Т-во (Societas Theologica). На закінчення 300-літнього ювилею св. свщ. Йосафата Кунцевича. *Богословія.* Науковий тримісячник. Львів: Богословське наук. т-во,1925. Т. ІІІ. Кн. 3. С. 268.

104. Боцян О. О. Прелат Ісидор Дольницький, духовний отець, літургіст і піснетворець. *Богословія.* Науковий тримісячник. Львів, 1923. Кн.2. Т.1. С.118-195.

105. *Боян.* Дрогобич. 1929. Липень-серпень. Ч.2-3. 31с.

106. Вабе-Молієнко Тернопіль (Докінчення). *Боян.* Дрогобич, 1929. Липень-серпень. Рік І. Ч.2-3. С. 24.

107. Вахнянин Н. Духовний концерт «Львівського Бояна». *Діло.* Львів, 1904. 17 (30 цьвітня). Ч.85. С. 2-3.

108. Вахнянин А. Дмитрій Степанович Бортнянський. *Діло.* 1886. Ч.35. С.1-2; Ч.36. С. 1-2. підпис «Н. В…ь».

109. Вахнянин Н. Два реформатори церковного сьпіву. *Артистичний Вістник.* Місячник посвячений музиці і штуці. Львів: Союз сьпівацьких і музичних товариств, 1905. За січень. Р. І. Зошит І. С. 2-5.

110. Вербицкий М., приходник в Млинах. О твореніях музикальних, церковних і мирских на нашій Руси. *Слово.* 1870. 16/28 травня. № 38. С. 1.

111. Виділ «Львівського Бояна». Програма великого концерту в честь Маркіяна Шашкевича. *Діло.* Львів, 1911. 6 падолиста (24 жовтня ст. ст.). Р.XXXII. Ч. 247. С. 6.

112. Вислід конкурсу на підмогу із стипендійного фонду ім. О. Нижанківського. *Громадська думка.* 1920. 22 вересня. Ч. 217. С. 4.

113. Вінцковський Я. В справі видання композицій бл. П. Дениса Січинського. *Діло*. 1909. Ч. 117. С. 4.

114. Вінцковський Я. Музичні новини. *Неділя.* 1911. №50. С.6.

115. Вінцковський Я. Спадщина Д. Січинського. *Діло.* 1910. Ч.85. С.1-2; Ч.149. С.2-3.

116. Вісти з увільненого Львова. Наш Привіт! *Діло.* Відень: Діло, 1915. 10 липня. Ч.235 (27). Рік 36 (2) С.3.

117. В. М. Українська автокефальна церква. Українські автокефалісти у Народнього Комісара Внутрішніх Справ. *Діло.* Львів: Діло, 1924. 30 грудня. Ч.289. (10382). Рік XLII. С. 3.

118. В. М. Папський концерт в Станиславові. *Нива*. 1908. С. 35-36.

119. Вознесенский И. О церковном пении. Кострома, 1897. 230 с.

120. Вознесенский И. Церковное пение православной Юго-Западной России по нотно-линейным ирмологам XVI и XVIII веков. Вып. 1–3, 2-е изд. Москва: Из-во П. Юргенсона 1898. 70, 63, 24 с.

121. Волошин М., д-р. Духовний концерт українських питомців Духовної Семинарії у Львові [Рецензія]. *Мета.* 1935. 5 травня. Рік V. Ч.17. С. 2-3.

122. Волошин М. Хор учеників руської академічної гімназії у Львові. *Ілюстрований музичний календар на рік звичайний 1907.* Львів, 1907. Річник IV. С. 135-137.

123. Волошин М. Львівський Боян. *Альманах музичний першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904*. / Упоряд. Р. Зарицький. Львів, 1904. С.105-111.

124. Въ деле русского прихода въ Видни. *Галичанинъ*. 1897. Ч.245. 28.10 (9.11). С. 1.

125. Гадзевич О. Дещо про братства церковні. *Нива.* 1907. Ч. 5. 15 берез. С. 143-145.

126. Гадзевич Ом., о. Оживленнє церковного Богослуження і обряда. *Нива:* Місячник посвячений церковним і суспільним справам. Л., 1921. Р. XVI. Ч. 6-7. С. 199–202.

127. Ганкевич Йосиф. Кілька уваг в справі церковній! *Нива.* Л., 1907. 15 марта. Ч.6. Рік IV. С. 187-188.

128. Герасимович І. Збройна і культурна війна. *Діло.* Л., 1924. 21 жовтня. Рік XLII. Ч.234. С. 2-3; (продовж.) 1924. 25 жовтня. Ч.238. С. 4.

129. Гірняк Юстин, о. Дальші «Спроби оживлення Богослужень і звичаїв у нашому обряді». *Нива:* Місячник посвячений церковним і суспільним справам. Р. XVI. Л., 1921. Ч. 2. С. 51–53.

130. Гірняк Ю. Рецензія: Збірникъ церковно-народныхъ пісень. Зібрали В. Матюк, Ф. Луцик, О. Нижанківський, Л. Джулинський. Перемишль, 1900. *Богословський вісник.* 1901. Т.2. Ч.5-6. С. 333-339.

131. Гість. Стрий [Концерт «Дрогобицького Бояна»]. Дописи. *Діло*. 1931. 3 березня. Ч.47. С. 3.

132. Головка С. Селянський хор в Денисові *Альманах музичний першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904.* Львів, 1904. С. 135-137.

133. Гордієвський О., парох. Конкурс на посади дяків при кафедральній церкві в Станіславові. *Руслан.* 1902. 6 марця. Ч.51. С. 4.

134. Греко-католицька мала семінарія. Запрошення до вступу. *Дзвони.* Львів, 1932. Ч.10. С. 696.

135. Григорій, єпископ Ч. 4224. – О принятію кандидатовъ до семинаріи духовной въ Львовъ. *ВѢстникъ Станиславовской епархіи*. 1904. 10 серпня. Р. VIII. Ч.52. С. 85-86.

136. Дзерович Юліян свящ. Задачі Ставропігії під теперішню хвилю. *Нива.* Місячник присвячений церк. і сусп. справам. Л., 1916. 1 лютого. Ч.2. Рік XII. С. 67-82.

137. Дирекція Тов-ва ім. св. Андрея Душпастирський курс у Золочеві. Хроніка. *Мета.* Львів, 1935. 23 червня. Рік V. Ч.24. С. 7-8.

138. Домет В. Дещо з споминів про перші артистичні прогульки співацкі в Галичині. *Альманах музичний першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904* / Упор. Р. Зарицький. Л., 1904. С. 97-100.

139. Домет Дещо із богослужебних обрядів, про церковний устав (типик) і характеристичні виписки із давних богослужебних книг. *Нива.* Місячник посвячений церковним і суспільним справам. Львів: Діло, 1923. Ч.5. Р.XVIII. С. 185-188.

140. Домет (Садовський В.) Йосиф Кишакевич. Біографічний начерк. *Альманах музичний:* Літературна часть першого Ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / Зложив і упорядкував Ромуальд Зарицький. Л.: з друкарні НТШ, 1904. С. 58-60.

141. Домет Вечірня св. Великої Пятниці і винос плащаниці. *Нива.* Львів, 1938. Квітень. Ч. 4. Рік XXXII С. 135-138.

142. Домет. Концерт «Бандуриста». *Громадський вістник.* 1922. 29 червня. Ч.104. С. 5.

143. Домет. Русько-українські духовні композитори і їх заслуги коло піднесення церковного співу в Росиї. *Альманах музичний*: Літературна часть першого Ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / Зложив і упорядкував Ромуальд Зарицький. Л.: з друкарні НТШ, 1904. С. 41-50.

144. Домет. Ювилейна Академія в честь Митрополита Андрея. *Нива.* Місячник присвячений церк. і суспільним справам. Львів,1926. Лютий. Рік XXI. Ч. 2. С. 105-107.

145. Дом. Hector Berlioz про хор Придворної капелї в Петербурзї та про Бортнянського. *Артистичний Вістник*. Місячник посвячений музиці і штуці. Львів: Союз сьпівацьких і музичних товариств у Львові, 1905. За май. Річник I. Зошит V. С. 54-55.

146. Дописи з краю. Тернопіль: [Закінчення курсів диригентів, організованих Музичним Інститутом ім. М. Лисенка]. *Українська музика.* 1937. №1. С. 10-11.

147. Дрогобич. Великий духовний концерт у 900-ліття проголошення Ярославом Мудрим Богоматері Покровителькою українського народу. Дописи. *Діло.* 1937. Ч. 282. 22 грудня. С. 10.

148. Думка Микита Із перших віків християнства. *Мета.* 1932. 31 липня. Рік II. Ч.29. С. 4.

149. Дут Ю. Про зменшенє свят. Всячина. *Нива.* Л., 1911. 15 жовтня. Рік VIII. Ч.20. С. 631-633.

150. Душпастир з села. О переходах з обряду гр.к. на обряд лат. *Нива.* Часопись посвячена справам церковним і суспільним. Львів, 1906. 15 марта. Рік III. Ч.6. С. 151-154.

151. Жуковська У. Академія в честь Митрополита Андрея в Угнові. Угнів. *Діло*. 1936. 22 січня. Ч.15. Р. LVII. С. 7.

152. Зарицький Р. Іван Біликовський. *Альманах музичний:* Літературна часть першого Ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / Зложив і упорядкував Ромуальд Зарицький. Л.: з друкарні НТШ, 1904. С. 63-64.

153. Зарицький Р. Йосиф Вітошинський. *Ілюстрований музичний календар на рік звичайний 1907.* Львів, 1907. Річник IV. С. 71.

154. Зі статистики віросповідань. Всячина. *Нива.* Часопись посвячена справам церк. і сусп.. Л., 1909. 1 марта. Ч.5. Рік VI. С. 183.

155. З концертової салі. *Назустріч.* 1934. Ч.11. 1 черв. С. 5. Підп.: «Н. Л.» [Про вечір з творів О. Нижанківського в 15-річчя його смерті].

156. І. Н. (Німчук І.) Концерт колядок і щедрівок. З концертової салі. *Діло.* 1930. 20 лютого. Р. LI. Ч.38. С. 5.

157. І. О-вич З концертової салі (Концерт з нагоди 100-літніх роковин оснування першого хору на Галицькій Землі в Перемишлі. *Діло.* 1929. 6.06. Ч.124. С. 5.

158. І. Р. Статистика Львова. *Нива.* Часопись посвячена спр. церк. і сусп.. Л., 1905. 1 серпня. Ч.15. Рік II. С. 387-389.

159. И. Д. М., дяк. Допись зѣ Перемыскои Епархіи. *Дяковскій Глась*. 1899. 1 невемврія (листопада). Р.VI. Ч.II. С. 171-174.

160. Каровець М. З дискусії на тему народних молитов. *Нива.* 1911. Т.8. Ч.11-12. С. 321-327.

161. Кархут Спирідон Нове видання Служебника: Правила правопису й мови та зміни в дотеперішнім часі. *Богословія*. 1929. Т.7. Ч.3. С. 137-170.

162. Кипріянь І. Церковни пѣснопѣня, ихь назва и значѣнє. *Дяковскій Глась.* 1896. 1 януарія (сѣчня). Рокь II. Ч.1. С.7-8; 1 февруалія (лютого). Ч.2. С. 24-25; 1898. Ч1. С.3-4; Ч.2. С.19-20; Ч.3. С.40; Ч.5. С.69-72; Ч.6. С. 85-86; 1899. 1 януарія (сѣчня). Р. V. Ч.1. С. 7-9; 1 февруарія (лютого). Ч.2. С. 23-25; 1 марта (марця). Ч. 3. С. 39-40.

163. Коковський Ф. Микола Лисенко про галицьких композиторів у 80-х рр.. м. ст.. *Назустріч.* 1937. Ч.17. 1 вер. С. 3-4.

164. Колесса Ф. Кілька слів про збиранє і гармонїзованє українських народних пісень з доданєм листів Миколи Лисенка. *Артистичний Вістник.* Місячник посвячений музиці і штуці. Львів: Союз сьпівацьких і музичних товариств у Львові, 1905. За цьвітень. Зошит IV. Річник І. С. 35-39.

165. Колесса Ф. З приводу концертів Українського Придністрянського Хору. *Новий час*. 1925. Ч. 1. 7 січ. С. 6-8.

166. Колесса Ф. З новин нашої церковної музики. Михайло Гайворонський. «Служба Божа». *Діло.* 1939. 8 лютого. Ч. 28. С. 6.

167. Конкордат. *Діло.* Львів: Діло, 1924. 20 листопада. Ч.259 (10352). Рік XLII. С. 1.

168. Концерт Дмитра Котка. Концерт О. Бондрівської. Концерт В. Тисяка. З естради й екрану. *Неділя.* 1929. Ч.47. 24 лист. С. 10.

169. Концерт у честь св. свщм. Йосафата в Самборі. *Нива.* Місячник посвячений церк. і сусп. справам. Л., 1924. За травень-червень. Ч. 5-6. Рік XIX. С. 205.

170. Концерт «Бандуриста» в користь голодуючих на Великій Україні. *Громадський вістник.* 1922. 22 червня. Ч.98. С. 5.

171. Концерт в честь митрополита Андрея ґр. Шептицького… Новинки. *Діло.* Львів, 1917. Ч. 294. 14 грудня (27 падолиста ст.ст.). С.3.

172. Концерт Нижанковського. *Громадська думка*. 1920. 15 січня. Ч.12. С.6.

173. Концерт Комітету допомоги вдовам і сиротам по священиках. З концертів і імпрез. *Неділя.* 1933. 2 лип. Ч.25. С. 8. Підп.: «ак.»

174. Копач І. Мої спогади про Д. Бортнянського. *Мета.* 1934. 22 квітня. Рік IV. Ч.15. С. 4; 29 квітня. Ч.16. С. 3; 6 травня. Ч.17. С.4.

175. Копач І. Також четвертий «Духовний концерт»… Артистичні замітки. *Діло.* 1908. 23 н.ст.(10 ст.ст.) грудня. Ч. 287. С.3.

176. Копко М. Наше пініє церковне. *Руський Сіон.* 1883. Т.II. Ч.12. С.399-400; Ч.15. С.486-489; Ч.17. С.548-551; Ч.18. С.588-589; Ч. 23. С.735-738.

177. Коровець Р. М. Нарис історії Станиславівської дієцезії. *Нова Зоря.* 1935. №31. С.66-68.

178. Костельник Г. Католицизм і національна ідея у словян. *Мета.* 1932. 6 листопада. Рік II. Ч. 43. С.3.

179. Костельник Г. Жидівство в християнстві. *Мета.* 1935. 2 червня. Рік V. Ч.21. С.2-3.; 9 червня. Ч.22. С.2-3.

180. Костельник Г. Історичні значіння виразу «православний». *Нива.* 1920. Т.15. Ч.1-2. С.32-44.

181. Кудрик Б. Вечір творів О. Нижанківського у 15-ліття смерти композитора. *Мета.* 1934. Ч.22. С.4.

182. Кудрик Б. Віктор Матюк, його доба і наша сучасність: З приводу 25-ліття смерти композитора. *Мета*. 1937. 13 червня. Ч. 22. С.4-5.

183. Кудрик Б. Доба старовинного українського т.зв. «партесного» співу. *Богослов'я.* 1937. Т.15 Кн. 1 С.1-18.

184. Кудрик Б. Думки українського музика під вражінням 150–літнього ювилею Львівської Духовної Семінарії. *Мета.* 1933. Ч. 47. 26 листопада. С.5.

185. Кудрик Б. Духовний концерт у Дрогобичі й Бориславі з нагоди 900-ліття проголошення Пр. Богородиці Покровителю Українського народу. З концертової салі. *Мета.* 1937. Ч.50(347). 26 грудня. С.4.

186. Кудрик Б. Духовний концерт Святоюрського хору. *Мета.* 1936. Ч.13(258). 29 березня. С.3-4.

187. Кудрик Б. Духовний концерт львівського хору питомців. *Діло.* 1935. Ч.109. 25 квітня. С.5.

188. Кудрик Б. Короткий історичний огляд українських хорів у Галичині. *Життя і знання.* Ілюстрований популярно-науковий журнал-місячник. Львів, 1937. Жовтень. Рік X. Ч.10. С.293-294.

189. Кудрик Б. Музична частина Академії в честь Митрополіта Й. В. Рутського. *Мета.* 1937. Ч.12(309). 28 березня. С.3-4.

190. Кудрик Б. Музичний фінал Свята «Українська Молодь Христові». *Мета.* 1933. Ч.19 (111). 14 травня. С.3-4.

191. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики [Серія: Історія української музики. Вип.1. Дослідження]. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. 128с.

192. Кудрик Б. Перший наш хор в Галичині: в соті роковини його заснування в Перемишлі (1829-1929) (передрук). *Українська музика*: науковий часопис. Львів, 2015. Ч.1-2 (15-16). С.109-111.

193. Кудрик Б. Річний попис експонованої кляси вищого музичного інституту ім. Лисенка в Жовківській дільниці. Музичне життя. *Мета.* 1935. 30 червня. Рік V. Ч.25. С.6.

194. Кудрик Б. Сидір Воробкевич – музик. *Життя і Знання*. 1936. №5. С.168.

195. Кудрик Б. У справі популярної католицько-релігійної пісні. *Мета.* 1934. 18 лютого. Рік IV. Ч.7. С.3; 25 лютого. Ч.8. С.4.

196. Кудрик Б. Успіх молодої дірігентки на церковних хорах. *Мета.* 1937. Ч.6. С.6.

197. Кудрик Б. Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі. *Богословія.* 1938. Т. XVI. Кн. 4. С.208-214.

198. Курочка Ос. Українська церковна музика. Короткий нарис історії розвою. *Мета.* 1931. Ч.19. С.4-6; Ч.20. С.3; Ч.21. С.3-4; Ч.22. С.7.

199. Курс диригентів. *Бюлетин.* 1935. Квітень. Ч.4. С.2.

200. Левицький Йосиф Історія введенія музикального пінія в Перемишли. *Перемишлянин на рік 1853*. Перемишль, 1852. Год IV. С.81-90.

201. Лисяк П. Музика з божої ласки. *Діло.* 1924. 27 квітня. Ч.93 (10186). Рік XLII. С.9-10.

202. Лисько З. Перша музична школа в Галичині. *Життя і знання.* Львів, 1934. №15 С.165-166.

203. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1994. 144с.

204. Лисько З. Початки музичного мистецтва в Галичині. *Наша культура.* 1936. Серпень-вересень. Кн.8-9. Ч.12. 143 с. (передрук Львів-Нью-Йорк: Видавництво М.П. Коць, 1994. 144 с.)

205. Людкевич С. Д. Бортнянський та сучасна українська музика. *Музичний листок.* Львів, 1925. листопад. Р.1. Вип. 1. С.2-6.

206. Людкевич С. Віктор Матюк. *Неділя.* Л.,1912. Ч. 26. С.4-6.; Ч. 27-28. С.8-9.

207. Людкевич С. З музичного життя. Духовна академія в Перемишлі. *Діло.* 1934. Ч.332. С. 4.

208. Людкевич С. «Концерт псальмів» у Дрогобичи. З музичного світу. *Громадський вістник.* 1922. Ч.94. 17 червня. С.5.

209. Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність (передрук). *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т.1 / Упор. З. Штундер. Львів: в-во М. Коць, 1999. С.345-348.

210. Людкевич С. Націоналїзм в музиці. *Артистичний Вістник*. Місячник посвячений музиці і штуці / Відповідає за редакцію І. Труш. Львів: Союз співацьких і музичних товариств у Львові, 1905. За червень. Річник І. Зош. VI. С. 67-69; Львів: НТШ, 1905. За липень і серпень. Річник І. Зошит VII і VIII. С.87-89.

211. Людкевич С. Наші видавництва і музикалії за останні літа (1900-1905). *Артистичний вісник.* Львів, 1905. Зош.І. С.5-6; Зош. ІІ і ІІІ. С.21-23; Зош. IV. С.40-42.

212. Людкевич С. Наші шкільні співаники. *Артистичний Вістник*. Місячник посвячений музиці і штуці / Відповідає за редакцію І. Труш. Львів: Союз співацьких і музичних товариств у Львові, 1905. За вересень і жовтень. Річник І. Зошит ІХ і Х. С. 122-123.

213. Людкевич С. Організація музичного виховання. Перший український педагогічний конгрес 1935. С. 143-152. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* Т. ІІ. / Упорядкування, редакція, переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. Львів: вид-во М. Коць, 2000. С.293-298.

214. Людкевич С. Остап Нижанківський і наша суспільність. *Громадська думка.* 1920. Ч.7. С. 2-3.

215. Людкевич С. Передмова до «Збірника літургічних і народних пісень на основі народних напівів». *Станіслав Людкевич. Літургія*. Л.: монастир Свято-Іванівська Лавра; Видавничий відділ «Свічадо», 2003. Пам'ятки церковної музики: випуск 3. С. 1-4.

216. Людкевич С. Справа нашого церковного співу. *Український Вістник.* 1921. 2 серп. Ч. 150. С. 2-3; Ч. 151. С. 2-3. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.* Т.2. / Упорядкування, редакція, переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. Львів: вид-во М. Коць, 2000. С. 244–248.

217. Людкевич С. Хор Котка. *Українська рада.* 1925. 3 травня. Ч. 14. С.382.

218. Львовскіи русскіи церкви. *Временникь Ставропигійскаго института сь мьсяцесловомь на високосный год 1912*. / Під ред. Григорія Гануляка. Львовь, Из Ставропигійскаго института, 1911. Год XLIX. С.24.

219. Матюк В., Шухевич В., Копко М. Відозва до співолюбивих Русинів. *Дяківський глас,* 1899. Ч. 8. С. 113–116.

220. Матюк В. Въ справъ науки нотного хорального співу у насъ по селах і мъстахъ. *Діло*. 1898. Ч.275. 10(22).12. С. 1-2.

221. Матюк В. Наша руська народна пісня і її значення. *Діло,* 1889. Ч. 13. С. 1-2; Ч. 14. С. 2; Ч. 15. С. 2-3.

222. Миронюк Іван За самолівковий напів по наших церквах. *Нива.* 1935. Т.30. Ч.12. С.429-431.

223. Митрополит Андрей про декрет Апостольської Столиці. *Мета*. 1935. 14 квітня. Рік V. Ч. 15. С.1.

224. М. І. З діяльности Товариства «Дрогобицький Боян». З життя наших установ. *Діло.* Л.,1935. 21 травня. Ч.131. Рік LVI. С. 6.

225. М.К. Курс диригентів: [для просвітянських і сільських хорів при Вищому Інституті ім. М. Лисенка у Львові]. *Українська музика*. 1938. №5. С.91.

226. М. К. Перетяганє на латинство. Всячина. *Нива.* Часопись посвячена спр. церк. і сусп.. Л., 1913. 1 цьвітня. Ч.7 і 8. Рік X. С.228-231.

227. М. Кр. о. Осип Мартинків: Повна Служба Божа на 3 голоси. Муз. Накладня "Торбан", Львів. *Нива.* Часопис присвячений церковним і суспільним справам. Львів, 1937. Травень. Рік. XXXII. Ч.5. С.191-192.

228. М. Н-а. З концертової салі. *Діло*. 1938. 4 лютого. Ч.25. Р. LIX. С. 9.

229. Моравецький М. Рецензія на «Співаник для шкіл народних» ч.1 і 2 Я. Ярославенка. *Учитель.* 1906. Ч.1. С.10.

230. Музичний Ранок. *Український Вістник*. 1921. 22 лютого. Ч. 23. С.3.

231. Музичне видавництво «Станіславівського Бояна». З літератури і штуки. *Діло*. Львів, 1903. 18 січня (з лютого). Річник XXIV. Ч.16. С.3.

232. Некролог: о. Олександр Нижанківський. *Українська музика*. 1938. № 9-10. С.175.

233. Нижанківський О. Великий духовний концерт. *Діло.* 1904. 18 падолиста (1грудня). Р. XXV. Ч. 260. С.3.

234. Нижанківський О. Два концерти в память 100-літних роковин уродин Маркіяна Шашкевича 6. і 7. Падолиста 1911 р. у Львові. *Діло.* 1911. 9 н. ст. падолиста (27 жовтня ст. ст.). Р. XXXII. Ч. 249. С.1-4.

235. Нижанківський О. Концерт "Стрийського Бояна". *Діло.* 1902. 6/19 падолиста. Ч. 250. С. 3.

236. о. Александер Стефанович. V. Кривди українського народа і церкви в нинїшну хвилю. Відповідь віковим ворогам (Конець). *Нива.* Місячник посвячений церк. і сусп.. справам. Л., 1916. Цвітень. Рік XII. Ч.4. С.210-226.

237. о. А. М. Голос чужинця про наші церковні відносини [переклад]. *Нива.* Л., 1908. 1 жовтня. Ч.18 і 19. Рік V. С. 569-573.

238. о. Антон В. В справі організації церковних півців. *Нива.* Л.,1908. 1 січня. Рік V. Ч.1. С.23-26.

239. О. Б. Духовні концерти «Львівского Бояна». З штуки і літератури. *Діло.* Львів, 1904. 8 (21) червня. Ч. 127. С.3.

240. о. Білинський Стефан Впреосв. Митрополит гр. А. Шептицький в російськім полонї. Всячина. *Нива*. Місячник посвячений церк. і сусп. справам. Л.: Діло, 1917. За липень і серпень. Рік XIII. Ч.7 і 8. С.258-263.

241. О. В. До нашої церковної термінології. *Нива.* 1907. Т.IV. Ч.13. С.394-398.

242. о. Василик В. Про літургію св. Івана Золотоустого. *Богословія.* Л., 1926. Т.4. Кн.3. С.283-295.

243. о. Воляньский Он. Жіноче питання в церковнім співі. З церковного і противцерковного руху. *Нива.* Львів, 1909. 15 червня. Рік VI. Ч.15-16. С.499.

244. о. Воляньский Онуфрий. Поляки против унії і конкордиї *Нива*. Часопись посвячена справам церковним і суспільним. Львів, 1909. 15 лютого. Рік VI. Ч.4. С.121-124.

245. О. В. Церковна статистика в польськім осьвітленю. *Нива.* Часопись посвячена справам церк. і сусп.. Л., 1909. 15 марця. Ч.6. Рік VI. С.210-212.

246. О-вич І. Концерт з нагоди 100-літніх роковин оснування першого хору на Галицькій Землі в Перемишлі. З концертової салі. *Діло.* 1929. Ч.124. 6.06. С.5.

247. о. Ганкевич Йос. Костели на Поділю. *Нива*. Часопись посвячена спр. церк. і сусп.. Л., 1909. 15 цьвітня. ЧЧ.8-11. Рік VI. С.306-309.

248. о. Ганк Йос. Перехід з православ'я на католицизм. Всячина. *Нива.* Часопись посвячена спр. церк. ісусп.. Львів, 1912. 1 падолиста. Ч.19 і 20. Рік IX. С.594-595.

249. о. Гірняк Юстин Дальші Спроби оживлення Богослужень і звичаїв у нашому обряді. *Нива*: Місячник посвячений церковним і суспільним справам. Л.: Діло, 1921. Ч. 2. Р. XVI. С.51-53.

250. о. І. Р. Співаники о. Віктора Матюка. *Нива.* Львів, 1924. Ч.10-11. Рік XIX. С.377-378.

251. о. Ковалїв Стефан Чи Служба Божа повинна відправляти ся по українськи? *Нива.* Місячник посвячений церк. і сусп. справам. Львів, 1916. Липень і серпень. Ч.7-8. Р.XII С.406-409.

252. о. Корнило Кузик Піснї є одним з важнїйших средств. Всячина. *Нива.* Часопись посвячена справам церк. і сусп.. Львів, 1908. 1 лютого. Рік V. Ч.3. С.91.

253. о. Кр. Причини переходів з обряду гр.-кат. на обряд лат. *Нива.* Часопись посвячена спр. церк. і сусп.. Л., 1906. 15 мая. Рік III. Ч.10. С.290-294.

254. о. Кравчук Йосиф. Що попик, то типик. *Нива.* Л., 1911. 15 марця. Ч.6. Рік VIII. С.191-192.

255. о. Крипякевич П. Артистична форма 118 псалма. *Богословський вістник*. Львів, 1900. Т.1. Ч. 3. С.131-147.

256. о. Матюк В. В справі видавництва руського співаника. *Діло.* 1885. Ч. 16. С.2.

257. о. Матюк В. Іван Лаврівський. *Календар «Просвіти».* Львів, 1889. С.82–86.

258. о. Матюк В. Наша руська народна пісня і її значення. Погляд на розвиток музики в Росії і її вплив на розвиток нашої музики в Галичині. Наша руська народна пісня в композиціях музичних Ф. Колесси. *Діло.* 1889. Ч. 13. С. 1–2; Ч. 14. С. 2; Ч. 15. С. 1–2.

259. о. Матюк В. Наука нотно-музикального пінія. *Дяковскій Глась.* 1898. Ч.1. С.6-8; Ч.2. С.21-22; Ч.4. С.53-56; Ч.5. С.68-69; Ч.6. С.84-85.

260. о. Матюк В., Шухевич В., Копко М. Відозва до співолюбивих Русинів. *Дяківський глас,* 1899. Ч. 8. С.113–116.

261. О. д-р Масцюх Василь Про заручини в Галицькій провінції. *Богословія.* Науковий тримісячник. Л.:Богословське наук. т-во,1929. Т.VII. Кн.4. С.227-234.

262. о. Омелян Квіт Плекаймо церковний спів. *Нива.* 1938. Лютий. Рік XXXIII. Ч.2. С.52-55.

263. о. Ратич І. Чи ми галицькі Русини римо-католики, чи греко-католики? *Нива.* Часопись посвячена спр. церк. і сусп.. Л., 1911. 15 лютого. Рік VIII. Ч.4. С.143-149.

264. О. Др. Йосиф Сліпий Реформа богословських студій. *Богословія.* Науковий тримісячник. Львів: Богословське наукове т-во, 1932. Т. X. Кн.2. С.97-100.

265. о. ректор д-р Йосиф Сліпий. Десять літ праці Богословської Академії. *Нива.* 1939. Т.XXXIII. С.387-390.

266. о. Рудович Іван. Проеєкт пляну до науки релігії в учительських семінаріях. *Нива.* Місячник посвячений церк. і сусп. справам. Л., 1924. За липень-серпень. Рік XIX. Ч.7-8. С.274-276.

267. О. Р. Про духовний концерт в Дрогобичи. *Руслан.* 1905. 27/9 лют. Ч.21. С.3.

268. О. Рудь Стефан Про канон на утрені. *Богословія.* 1929. Т.VII. Ч. 3. С. 188-192.

269. о. Савицький Ів. Молитвенник християнської родини. *Нива.* Часопись посьвяченна спр. церк. і сусп.. Л., 1910. В грудни. Рік VII. Ч.23 і 24. С.737-739.

270. Ос. За. [Залеський О.] Кілька заміток про наш церковний спів. *Музичний вісник.* 1921. Ч. 1. С. 6–7.

271. о. Туркевич І., о. Гузар Євген Лїтургіка гр.кат. Церкви. Рецензії. *Нива.* Часопись посвячена спр. церк. і сусп. Л., 1910. В липни. Ч.13-14. Рік VII. С.481-485.

272. о. Хомин П. Й. Кишакевич Служба Божа. Нові книжки. *Нива.* Місячник присвячений церковним і суспільним справам. 1933. Лютий. Ч.2. С.75.

273. о. Хомин Петро. Свято відкриття Богословської Академії у Львові. Пресові замітки. *Богословія.* Науковий тримісячник. Львів: Богословське наук. т-во, 1930. Т. VIII. Кн.3-4. С.205-218.

274. о. Х. Концерт «Комітету допомоги вдовам і сиротам по священниках». З концертової салі. *Нива.* Львів, 1930. Лютий. Рік XXV. Ч. 2. С. 73-74.

275. о. Хомин П. Духовний концерт питомців Дух. Семинарії у Львові. З музичного життя. *Нива.* Часопис присвячений церк. і сусп.. справам. Львів, 1935. Квітень-тревень. Рік XXX. Ч.4-5. С.169-171.

276. о. Штокало Павло. Як оживити наші брацтва! Дописи. *Нива.* Л.,1908. 1 грудня. Рік V. Ч.22 і 23. С.735.

277. Обсерватор. Дрогобич. З місцевого культурного життя. *Діло.* 1932. 3 червня. Ч.121. С.5-6.

278. Observator. З обрядових непорозумінь в Галичині. *Нива.* Часопись посвячена справам церк. і сусп. Л., 1913. 15 вересня. Рік X. Ч.16-17. С.496-498.

279. Обсерватор. Церковний спів. *Мета.* 1939. Ч.26. С.4.

280. Олексів М. Рец: Свенціцький І. Опис рукописів Народного Дому з колекції Ант. Петрушевича. Львів, 1906. *Католицький Всхід*. 1907. Т.IV. Ч.1. С.108-109.

281. Остап І. Християнство на Україні до Володимира Великого. *Мета.* 1935. 10 березня. Рік V. Ч.10. С.6; 31 березня. Ч.13. − С.7.

282. Отъ Епископского Ординиріята Приписы дотычачи религійныхъ практикъ католицкои религіи обох обрядовъ въ школах народныхъ звичайныхъ и выдѢловыхъ. *ВѢстникъ Станиславовской епархіи*. 1896. 27 червня. Ч. VI (Ч. 30). С.49-53

283. Отъ Епископского Ординаріята Ч. 3658. – Дотычно конкурсу на кандидатові до Бурсы дяковской. *ВѢстникъ Станиславовской епархіи*. 1896. 15 жовтня. Ч.X. С.88-89.

284. Памяти великого мистця [концерт памяти Д. Січинського у Станиславові]. Памятник композиторові [М. Вербицькому]. Події тижня. *Неділя.* 1930. 9 бер. Ч.9. С.5-6.

285. Пасічинський Т. Історичний огляд розвою церковного співу на Руси. *Католицький Всхід*. 1906. Т.1. Ч.1. С.55-65; 1906. Т.3. Ч.1. С.55-65.

286. Пеленський Е. До питання про бібліографію стародруків. *Богословія.* 1934. Т.XII. Ч.2-3. С.191-193; Ч.4. С.290-295.

287. П. Н. Ювілейний концерт в Стрию. З літератури і штуки. *Діло.* Львів, 1903. 17 січня (2 лютого). Річник XXIV. Ч.15. С.3.

288. Полотнюкь И. О однообразности церковного пѣнія. *Дяковскій Глась.* Станиславовь, 1897. 1 януарія (січня). Рокь III. Ч.1. С. 7-9.

289. Полотнюкь Оповѣщенє (Вь справѣ печатаня подручника «Церковных напѣвовь). *Дяковскій Глась.* Станиславовь, 1900. 1 декемврія (грудня). Р. VI. Ч.12. С.190-191.

290. Православна церква в ярмі. Комунікат Українського Соймового Клюбу. *Діло.* Львів: Діло, 1924. 4 червня. Ч. 122 (10215). С. 1.

291. Православна церква в ярмі. Промова пос. С. Хруцького. *Діло.* Львів, 1924. 8 червня. Ч. 125. С. 1.

292. Присутний. Львів. Дописи. *Боян.* 1929. Липень-серпень. Рік I. Ч.2-3. С.21-22.

293. Програму концерту дивись: Духовний концерт Львівського «Бояна». *Діло*. 1904. 15 (28).05. Ч.108. С.3.

294. Прозоровський М. Український Наддніпрянський хор Д. Котка. *Назустріч*. 1934. 1 грудня. Ч.23. С.6.

295. Про церковний спів (Голос ляїка). *Мета.* 1939. Ч.20. С.6. Підп.: «Ляїк».

296. Р. Д. Освітна праця студентів богословів. *Нива.* Часопис присв.церк.і сусп.. справам. Л., 1933. Серпень. Р.XXVIII. Ч. 8. С.307-308.

297. Редакція Дяки гудуть! *Нива.* 1926. За листопад, грудень. Р. XX. Ч.11-12. С.398-402.

298. Р. Т. З вечерків і концертів в честь Маркіяна Шашкевича. *Перемиський вістник.* 1911. 15 грудня. Річник V. Ч.25. С.2.

299. Рудницький А. Зустрічі з українськими музиками Америці. *Українська музика.* 1938. №9-10. С.162-165.

300. С. (Січинський Д.) Із Станиславова. *Діло*. 1904. Ч. 279. С. 3.

301. Савицький Р. Свято Матері Божої. *Українська музика.* 1937. №4. С.56-57.

302. Сапрун С. Виховуюче значіння хору. *Боян.* Місячник для співацьких і музичних справ. Дрогобич. 1929. Червень. Рік 1. Ч.1. С.3-4.

303. С. Б. [б/н]. *Діло.* Львів,1924. 3 серпня. Рік XLII. Ч.170. (10263). С.1.

304. Священик без дяка. Як собі радити без дяків? Всячина. *Нива.* Львів, 1916. 1 лютого. Рік XII. С. 133-134.

305. Священик з села. Церковні брацтва. *Нива.* Часопись посвячена справам церковним і суспільним. Л.,1905. 1 цвітня. Рік II. Ч. 7. С.145-148.

306. Свщ. А. Галандюк Ще про потребу реформи в нашій Церкві. *Нива.* Місячник посвячений церк. і сусп. справам. Л., 1918. За май. Рік XIV. Ч. 5. С.167-169.

307. Свщ. Др. Г. Костельник Пережитки в нашій літургії. *Нива*. Місячник посвячений церк. і сусп. справам. Л., 1918. За март. Рік XIV. Ч.3. С.85-88; (Конець) 1918. За цвітень. Ч.4. С.120-125.

308. Святочна академія в Духовній Семінарії у Львові. Всячина. *Нива.* Місячник присвячений церковним і суспільним справам. Львів, 1926. Лютий. Рік XXI. Ч.2. С.108.

309. Святочна академія з нагоди 30-літнього ювилею Митрополита Кир Андрея Шептицького [Афіша і програма концерту]. *Неділя.* 1931. Ч.20. С.7.

310. Святочна академія в честь Пресв. Серця Христового. *Діло.* 1934. 14 травня. Ч. 124. С.7.

311. Святочні вечерниці в честь Митрополита… Новинки. *Діло.* Львів, 1917. 18 вересня (5 ст.ст.). Ч. 219. С.3.

312. Сімович Р. Віктор Матюк. *Назустріч.* Література, мистецтво, наука, громадське життя. Львів, 1937. 1 трав. IV рік. Ч.9. С.2.

313. Сліпий Й. Візантинізм як форма культури. *Мета.* 1933. Ч. 39. С.3; Ч. 40. С.3.; Ч. 41. С.3-4; Ч. 42. С.3.

314. Сліпий Й., о., др. Реформа богословських студій. *Богословія.* Науковий тримісячник. Львів: Богословське наукове товариство, 1932. Т. X. Кн.2. С.97-100.

315. Слюсарчукь А. Пояснення обрядовь, и перекладь пѣсень похоронних. *Дяковскій Глась.* Станиславовь, 1897. 1 януарія (січня). Р. III. Ч.1. С. 9-12; 1 февруарія (лютого). Ч. 2. С. 20-22; 1 марта (марця). Ч.3. С. 38-39; 1 апріля (цвѣ тня). Ч.4. С. 56-57; 1 мая. Ч.5. С. 72-73; 1 юнія (червня). Ч. 6. С. 83-85; 1 юлія (липня). Ч.7. С. 102-103; 1 августа (серпня). Ч.8. С. 120-121; 1 октоврія (жовтня). Ч.10. С. 152-154; 1 декемврія (грудня). Ч.12. С. 182-184.

316. Слюсарчук А. Догмати осьми гласів. *Дяковскій Глась*. 1897. №11-12.

317. Спѣвомирь Мариничь Дещо о знарядь слуху. *Дяковскій Глась.* 1899. 1 юлія (липня). Р. V. Ч.7. С. 99-103.

318. Стан уніостичної праці в Польщі. Реферат еп. Д-ра Пшездзецкого на Уніоніст. Конгресі на Велграді 23/7 1927. *Нива.* Часопис присвячений церковним і суспільним справам. Львів, 1927. За липень і серпень. Р.XXII. Ч. 7-8. С. 321-329.

319. Сташинський Федір. Збірник літургічних і церковних пісень на основі народних напівів. Аранжував на мішаний хор Д-р Станіслав Людкевич. Львів, 1922. *Нива.* Місячник присвячений церковним і суспільним справам. Львів: Діло,1922. Р.XVII. Ч.8-9. С.68-69.

320. Стешко Хв., доц. Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні. *Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова.* Т. І. Прага, 1929. С. 425-440.

321. Стешко В. До історії української церковної музики. Музична сторінка. *Діло*. Львів, 1937. 10 жовтня. Рік LVIII. Ч. 223. С. 9.

322. Стешко Ф. З історії української музики XVII ст. (Церковна музика в Галичині). *Українська музика*. І ч. 1937. №8 С.101-105; ІІ ч. 1938.№1. С.2-5; ІІ (Продовження). 1938. №2. С.21-27.

323. Стешко Ф. Бортнянський і Чайковський (до історії видання «Повної збірки» церковних музичних творів Д. Бортнянського). *Українська музика.* 1938. №7-8. С.133-136; 1938. №9-10. С.150-153; 1938. №11-12 С.181-192.

324. Стешко Ф. Музичні твори Й. Кишакевича. *Українська музика*. 1937. №7. С.96-99.

325. Століття першого українського хору в Галичині (Святочний хоровий концерт львівського, перемиського і стрийського «Бояна», «Бандуриста», «Сурми» і хору українських богословів у Львові). *Діло*. 1929. Ч.123. 5.06. С.4.

326. Тимінський Тит. Церков а просвіта. *Руслан.* 1902. Ч.212. 21 вересня (4 жовт.). С.1-2; Ч. 213. 22 верес. (5 жовт.). С.1-2; Ч.214. 24 верес. (7 жовт.). С.1

327. Титов Ф. Русское духовенство в Галиции: Из наблюдений путешественника. К., 1903. 132с.

328. Турула Є. Потреба реформи богослужбового співу у галицьких греко-католицьких церквах. *Руслан.* Львів, 1913. 8 марця. Ч. 52. С. 3-4; 9 марця. Ч.53. С.3-4; 11 марця. Ч.54. С. 3-4; 12 марця. Ч.55. С.3-4; 13 марця. Ч.56. С.3-4; 14 марця. Ч.57. С.3-4; 15 марця. Ч. 58. С.4; 16 марця. Ч.59. С.4.

329. Український наддніпрянський хор. *Діло.* 1924. 11 листопада. Ч. 251 (10.334). С.5.

330. Українські церковні пісні на хвилях польського радіо [концерт великопостних псальмів у вик. мішаного хору церкви св. Юра п. кер. І. Охримовича]. Події тижня. *Неділя.* 1931. 26 квіт. Ч.15. С.8.

331. Учасник. Композиторський концерт о. І. Кишакевича в Перемишлі. *Діло.* 1901. Ч. 155. С.3.

332. Учасник. Яворів. Ювилейне свято «Рідної Школи». Дописи. *Мета.* Львів,1931. 1 листопада. Рік І. Ч.34. С.8.

333. Ф.І.О. […Папський ювилей…] Зі Станиславова. Письма з краю. *Діло.* 1908. 29 н. ст. (16 ст. ст.). грудня. Ч.292. С. 3.

334. Франко І. Думки профана на музикальні теми. *Артистичний Вістник.* Місячник посвячений музиці і штуці. Львів: Союз сьпівацьких і музичних товариств у Львові, 1905. За май. Річник І. Зошит V. С.56-57.

335. Ф. Ф. Конкордат. *Діло*. Львів: Діло, 1924. 20 листопада. Ч.259 (10352). Рік XLII. С.1.

336. Ф.Ф. На межі католицизму і православя. V. Православя чинником хаосу. *Діло.* Львів, 1924. 18 липня. Рік XLII. Ч.156. С.1-2.

337. Хор Котка у Володимирі. Події тижня. *Неділя.* 1929. 27 жов. Ч.43. С.7.

338. Хомінський О. Курс для диригентів аматорських хорів. *Боян.* Львів−Дрогобич, 1930. Ч.8-9. С.85-88; Ч.10-11. С.101-105.

339. Хроніка: Вінніпег: [Нотозбірня церковних творів українських композиторів]. *Українська музика*. 1937. №8. С.114.

340. Хроніка. *Боян*. 1930. Березень. Ч.3. Р. II. С.41.

341. Хорова порадня. *Бюлетин.* 1935. Липень-серпень. Ч.7-8. С. 3.

342. Х. Святочна Академія у 300-ліття смерти митр. Рутського. *Нива.* Церковно-суспільний часопис. Львів, 1937. Квітень. Рік XXXII. Ч.4. С. 155-156.

343. Х. Святочна академія з приводу ювилею 50-літного священства св. Отця Пія XI. *Нива.* Місячник посвячений церк. і сусп. справам. Л., 1929. Грудень. Рік XXIV. Ч.12. С. 477-478.

344. Цегельський А. Музичне життя в духовній семінарії у Львові. *Українська музика.* 1938. №9-10. С.170-172.

345. Церковний хор з Дрогобича у Стрию. *Діло*. 1939. 31 травня. Ч.121. С.11.

346. Чубатий М. Українська Церква в половині XI ст. на роздоріжжі. *Мета.* Львів, 1931. 11 жовтня. Р. І. Ч.31. С. 1-2; 18 жовтня. Ч.32. С.1-2.

347. Шипайло Р. Гостина хору студентів Богословської Академії. *Діло.* 1935. Ч. 234. С.8.

348. Шипайло Р. Коломия: [Музичне життя; концерт до 950-ліття Хрещення України; Вечір колядок і щедрівок]. *Українська музика.* 1939. №4. С.118-119.

349. Шипайло Р. Недостачі наших хорів. *Українська музика*. 1937. №5-6. С.77.

350. Шухевич Т. Академія свята «Українська молодь Христові». *Діло.* 1933. Ч. 117. С. 5.

351. Щепанюк М. В якій мові відмовляє наш нарід свої щоденні молитви? *Нива*. 1911. Т.8. Ч.5 С.150-152; Ч.6. С.169-172.

352. Щурат В. Як пізнали Д. Бортнянського в Західній Україні?» (передрук). *Українська музика*. 2015. Число 1–2 (15–16). С. 135–141.

353. Ювілейна академія-концерт у Львові [з нагоди ювілею 50-ліття священства папи римського Пія XI. Зі сцени та естради. *Назустріч.* 1930. Ч.2. 19 січня. С.12.

354. Ювілейний комітет. Ювілейний обхід 50-ліття смерти композитора М. Вербицького. *Український Вістник*. 1921. 21 лютого. Ч.22. С. 3.

355. Ювилей Маркіяна Шашкевича. Всячина. *Нива.* Часопись посвячена спр. церк. і сусп.. Л., 1911. 15 жовтня. Ч.20. Рік VIII. С.629-630.

356. Ювилей непорочного Зачатя Пресьвятої Діви. Хроніки і бібліографія. *Нива.* Часопис присв. справам церк. і сусп.. 1904. 1 грудня. Рік I. Ч.16. С.205.

357. Юцишин І. о. Віктор Матюк: Співаник церковно-народний для шкіл народних. *Учитель.* 1912. Ч.7. С.221.

358. Ярославенко І. Микола Лисенко. *Неділя*. 1912. №40. С.1.

359. Ярославенко Т. Памяти Яна Галя. *Неділя*. 1912. №40. С.5.

360. Ярославенко Т. У Віктора Матюка (спомин). *Неділя*. 1912. №44. С.7.

361. Ярославенко Я. На музичні теми. *Мета*. 1931. Ч.41. С.6.

362. Ярославенко Я. Про композитора Дениса Січинського [редакція та публікація Івана Лисенка]. *Музика*. 1997. №1. С.20-21.

363. Ярославенко Я. Справа організації наших хорів. *Діло.* 1928. №49. С.4

364. Ярославенко Я. Той, що кохався у легких піснях (стаття-некролог, уривки з листів Я. Лопатинського). *Назустріч.* 1936. №3. С.5.

365. Similis. Спільні чи окремі свята? *Діло.* Львів, 1932. 7 січня. Рік LIII. Ч.6. С.2.

Архівні матеріали:

366. Б.а. До повітового староства в Тернополі; о. Ратич В. До Світлого Староства в Тернополі. *Державний архів Тернопільської області (ДАТО).* Ф. 3. Оп.2. Спр. 323. Арк.50.

367. Гр. Мисик До Повітового Староства в Тернополі. *ДАТО.* Ф. 3. Оп.2. Спр. 360.

368. Звіт про діяльність академії за 1928/29 навчальний рік. *ЦДІА Львова* Ф. 451. Оп.1. Спр. 135. 4 арк.

369. Листи Митрополита А.Шептицького. *ЦДІАУ у м. Львові*. Ф. 362. Оп.1. Спр.417. Арк. 54-57.

370. Листування з Греко-католицьким митрополичим ординаріатом в м. Львові та парафіяльними священиками там же про участь семінаристів в урочистих богослужіннях. *ЦДІАЛ.* Ф. 451. Оп.1 Спр. 69. 43 арк.

371. Листи світських та духовних осіб з країн на букви «А»-«Н» ректору Галущинському Теодозію про аудієнції у папи римського, відправлення

урочистих богосліжень, висилку релігійної літератури та інші питання. *ЦДІАЛ.* Ф. 451. Оп.2. Спр.112. 265 арк.

372. Листування ректора Сліпого Йосифа з митрополитом Шептицьким Андреєм про діяльність семінарії, стан навчання семінаристів, запровадження целібату та інші питання. *ЦДІА у Львові*. Ф. 451. Оп.2 Спр.158. 290 арк.

373. Листування ректора Сліпого Йосифа з українськими священиками в країнах на букви «А»-«І» про відкриття греко-католицьких парафій, відправлення богослужінь, висилку книжок та ін. питання. *ЦДІА у Львові*. Ф.451, Оп. 2. Спр. 224. 272 арк.

374. Навчальні програми на 1933-1937 рр. *ЦДІА Львова*. Ф. 451. Оп.1 Спр.75. 102 арк.

375. Описание провинциального церковного Синода, состоящегося во Львове в 1891 году. *ДАТО*. Ф. 231. Оп.6. Спр. 1662а. 39арк.

376. Під протекторатом Є. Ексц. Митрополита Андрея / Руський народний інститут «Народний Дім» м. Львів. *Центральний державний історичний архів (ЦДІА) у Львові.* Ф. 130. Оп.1. Од. зб. 922. Арк.14.

377. Листи, статті, опис музичної бібліотеки та інші документи редакції журналу «Артистичний вісник» (1904–1905 рр.) *ЦДІА України у Львові*. Ф. 309. Оп.2. Спр.224. 70 аркушів.

378. Проекти програм і організації проведення 2-місячних курсів для диригентів просвітянських хорів, духових оркестрів, запропоновані проф. Рудницьким А. *ЦДІА у Ль*вові. Фонд 348. Опис 1. Справа 6388. Арк.3.

379. Реферат професора академії Костельника Г. «Служебник святітельський». *ЦДІА*. Ф. 451. Оп.2. Спр. 79. 34 арк.

380. Розпорядження Греко-католицького митрополичого ординарі ату в м. Львові, про участь семінаристів в урочистих богослужіннях. *ЦДІА у Львові*. Ф. 451. Оп.2. Спр. 253. 25 арк.

381. Реферати, конспекти лекцій і записки семінаристів. Т. І. *ЦДІА*. Ф.451. Оп 2. Спр. 553. 297 арк.

382. Статути Малої духовної семінарії. Гр-кат. Митрополичий ординаріят. Відпис постанови Митрополичого ординаріяту в справі Малої Семинарії у Львові. *ЦДІАЛ*. Ф.452. Оп.1. Спр. 367. Арк.1-2.

383. Статистичні відомості про греко-католицькі та римо-католицькі парафії, кількість священиків, студентів духовних вузів, священичих вдів, віруючих за віросповіданнями в Галичині та Буковині. *ЦДІА України у м. Львові.* Ф.684. Оп.1. Спр.28. Арк.1-35.

384. Чайковський М. Як українська пісня вперше крокувала по Європі (спогади про Олександра Кошиця). *ДАТО*. Фонд Р. 3444. Оп.1. Спр.4. Арк. 92-101.

Література:

385. Антонович М. Візантійські елементи в антифонах Української Церкви. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 21–38.

386. Антонович М. Дмитро Котко в малій Духовні семінарії у Львові. *Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи* [ред.-упор. С. Стельмащук]. Дрогобич: Відродження, 2000. С. 64-72.

387. Антонович М. Літургійна музика візантійсько-слов'янського обряду. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 14–21.

388. Антонович М. Питоменності українського церковного співу. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 1–13.

389. Антонович М. Українська церковна музика й органи (заввага до дискусійної статті д-ра Р. Климкевича "Наш обряд і церковні орґани"). *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 165–181

390. Антонович М. Тропарі воскресні Зіновія Лиська. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 201-209.

391. Антонович М. Партесна музика в українських церквах доби Козаччини. *Musica sacra*. Львів, 1997. С. 144-164.

392. Антонович М. Musica sacra: Збірник статей з історії української церковної музики. Історія української музики 3: дослідження. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України / ред. Ю. Ясіновський, перекл. Андрій Ясіновський. Львів 1997. 261 с.

393. Антонюк-Гуральна С.С. Концерти богослужбової музики в культурно-мистецькому житті Східної Галичини в першій третині XX століття. *Українське мистецтвознавство*: матеріали, дослідження, рецензії [Текст]: зб. наук. пр. НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. К. : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2011. Вип. 11. С. 279-284.

394. Антонюк-Гуральна С.С. «Літургія», укладена С. Людкевичем: стилістичні особливості. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. №1. С.101-109.

395. Аріскіна Н. Походження жанру світильна та ексапостиларія: історико-літургічний аспект. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Старовинна музика: Сучасний погляд* Кн.2. Київ, 2006. Вип.41. С. 151-165.

396. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград, 1971. 376 с.

397. Барвінський В. Музика. Історія укр. культури / За заг. ред. І. Крип'якевича. Київ, Либідь. 1994. С.622-648.

398. Багрій С. Митрополит Андрей Шептицький і розвиток церковного життя на Опіллі (кінець XIX – початок XX ст.). *Українська Греко-католицька Церква у контексті вітчизняної історії та сучасних суспільних реалій (до 150-ліття з дня народження митрополита Андрея Шептицького та 70-ліття з дня ув'язнення патріарха Йосифа Сліпого):* Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (Тернопіль, 24-25 квітня 2015) / За заг. ред. д. істор. н. Е. Бистрицької. Тернопіль-Київ: Вектор, 2015. С. 114-117.

399. Бевська І. Д. Музично-мистецька діяльність у соціокультурному просторі Тернопільського воєводства (з другої половини XIX ст. до 1939 року). Автореф.: на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвозн. ОНМА ім. А. В. Нежданової. 2012. 16 с.

400. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ: Укр. Світ, 2002. 440 с.

401. Бережанська гімназія. Сторінки історії: Ювілейна книга / упоряд. і відп. ред. Н. Волинець. Бережани, Тернопіль: Джура, 2007. 1028 с.

402. Бережанська земля. Історично-мемуарний збірник. Нью Йорк-Париж-Сідней-Торонто: комітет «Видавництва Бережани», 1970. / ред. В. Лев, В. Стецюк. Ч.1. 877 с.

403. Бермес І. Л. Михайло Вербицький і Віктор Матюк: спадкоємність художньо-естетичних традицій. *Вісник Прикарпатського університету*. Івано-Франківськ, 2012. Випуск 24-25. С. 183-189.

404. Бермес І.Михайло Іваненко і музичне життя Дрогобиччини (20-30-ті роки XX ст.). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2008. Вип. XII-XIII. С. 240-245.

405. Бермес Ірина Лаврентіївна. Хорове життя Дрогобиччини першої половини XX ст. в контексті духовного розвитку Галичини: автореф. дис. на здобуття наук. ст. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. НАН України. К., 2006. 20 с.

406. Бермес Ірина Лаврентіївна. Хорове життя Дрогобиччини першої половини XX ст. в контексті духовного розвитку Галичини: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ДДПУ ім. Івана Франка. Дрогобич, 2004. 207 с.

407. Бермес І. Хор української гімназії ім. і. Франка (30-і роки) / Дрогобицька українська гімназія ім. І. Франка 1918-1944 рр. / Упор. Л. Дутко-Слонська, Л. Ковалів-Гаврищак, Н. Петричка-Гарбузюк, І. Невмержицька. Дрогобич: Просвіт, 2014. 416с.

408. Бистрицька Елла. Особливості переслідувань католицької церкви радянською владою у 1917-1923 рр. в контексті міжнародних відносин. Наукові *записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Історія* / За заг. ред. І. Зуляка. Тернопіль: В-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. Вип.3. С.190-194.

409. Бычков В. Aesthetica patrum. Эстетика отцов церкви. Москва, 1995. 593 с.

410. Білинська М. Українська церковна музика та найвидатніші композитори. *Київська церква*. 1999. №4. С. 77–80.

411. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва, 1978. 178 с.

412. Бойчук О. М. Хорове мистецтво Тернопільщини в контексті соціокультурних процесів ХХ століття: Дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.03. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. К., 2013. 215 с.

413. Буравський О. Римо-католицькі товариства на Правобережній Україні та Білорусії в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. *Українська греко-католицька церква у контексті вітчизняної історії та сучасних суспільних реалій.* Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції міжнародною участю (Тернопіль24-25 квітня 2015) / За заг. ред. Е. Бистрицької. Тернопіль-Київ: Вектор, 2015. С. 32-34.

414. Буравський О. Римо-католицька церква в контексті міжконфесійних відносин на Правобережній Україні на початку ХХ століття. *Мандрівець.* Тернопіль: Мандрівець, 2011. Січень-лютий. С.43-46.

415. Бурбан М. Українське хорове виконавство. Хори. Ч.І. Дрогобич: Вимір, 2005. 298с.

416. Валіхновська З. Ігнатій Полотнюк (у соту річницю від дня народження). *KALOFONIA:* Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: УКУ, 2004. Ч. 2. С. 279-283.

417. Валіхновська З.О. Музично-церковна освіта Галичини австрійської доби (1772 - 1918): Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Львів. нац. муз. акад. ім. М.В.Лисенка. Л., 2009. 15 с.

418. Валіхновська З. Церковно-співоча школа у Станіславові та її фундатор Ігнатій Полотнюк. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Івано-Франківськ, 2004. Вип. 6. С. 88–95.

419. Витвицький В. Михайло Гайворонський. Життя і творчість. Нью-Йорк, 1954. 206 с.

420. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня ХІХ століття / вступ, упоряд. та коментарі В. Пилипович. Перемишль, 2004. 156 с.

421. Витвицький В. Музичними шляхами: Спогади. Мюнхен: Сучасність, 1989. 217с.

422. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика. До 150-ліття Львівської консерваторії / Упор. Л. Лехник. Львів, 2003. 400с.

423. Владышевская Т. Музыкальная культура Древней Руси. Москва, 2006. – 472 с.

424. Власовський І. Нарис історії української православної церкви Т. II (XVII ст.). Нью-Йорк, Бавнд Брук: друкарня Української православної церкви в З. Д. А., 1956. 397 с.; Т. III (XVIII-XX). 1957. 390 с.

425. Власовський І. Нарис історії української православної церкви Т. IV (Перша частина). Нью-Йорк, Бавнд Брук: друкарня Української православної церкви в З. Д. А., 1961. 384 с.

426. Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна. *Українське музикознавство*. К., 1971. Вип. 6. С. 185-201.

427. Ганнік К. Проблеми ритміки візантійського піснеспіву. *Καλοφωνία* Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2012. Вип. 6. С. 172–190.

428. Геник Любов Митрополит Андрей Шептицький у боротьбі за український університет у Львові (початок ХХ століття). *Рідна школа.* Київ: Преса України, 2003. березень. №3. С.18-20.

429. Герасимова-Персидська Н. О. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII- XVIII ст. *Українське музикознавство*. К., 1971. Вип. 6. С.58-73.

430. Герасимова-Персидська Н. Новознайдені твори М. Дилецького (З історії музичної культури). *Музика,* 1974. №6 С.21-22.

431. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII в. Встреча двух эпох. Москва: Музыка, 1994. 126 с.

432. Гнатишин О. Є. Концептуальність у дослідженні української церковної музики П. Маценка: від аналізу Ірмолоя до генези явища. *Культура України*. Харків, 2014 Випуск 45. С.246-255.

433. Гнатів З. Сакральна тематика у творчості українських композиторів другої половини XIX – початку XX століть. *Молодь і ринок.* Щомісячний науково-педагогічний журнал. Дрогобич: ДДПУ ім. Івана Франка, 2012. грудень. №12 (95). С.118-126.

434. Гнєвишева О., Єдлінська У., Пельц Д. та ін. Путівник ЦДІА України, м. Львів. / Заг. ред. Г. Сварник. Львів-Київ 2001. 410 с.

435. Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.). Львів: Сполом, 2009. 230 с.

436. Гордієнко В. Композитор о. Йосиф Кишакевич. Біографічний нарис. Львів: Поклик сумління, 1998. 111с.

437. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев, 1985. 112 с.

438. Граб У. Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912 – 1941). Львів, 2009. 177 с.

439. Грінченко М. Історія української музики Київ: Вид-во «Спілка», 1922. 278 с.

440. Гумилевский Ф. Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. Чернигов, 1864. 400 с.

441. Гуральна С. С. Богослужбова музична творчість Східної Галичини у світлі періодики. *Студії мистецтвознавчі*. Театр. Музика. Кіно. Ч. 3 (51). / Голов. ред. Г. Скрипник. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ. К., 2015. С. 54-61.

442. Гуральна С. Відображення проблематики українського церковного співу у джерельних матеріалах Галичини кінця XIX – початку XX століття. *Музикознавчий універсум*. 2018

443. Гуральна С. Дяко-регентська музична освіта на території Східної Галичини у першій третині XX століття. *Sladami wspolnego dziedzictwa*. X Міжнародна зустріч науковців «Діалог двох культур» (3-7 вересня 2013). Warszawa-Lublin: Tekst, 2014. Вересень. Річник VIII. Зошит 1-2. С. 336-343.

444. Гуральна С. Жанрово-стильові особливості «Служб Божих» Д. Січинського та Я. Ярославенка. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / За ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. № 3. С.179-186.

445. Гуральна С. С. Жанрово-стилістичний семіоз літургій П. Бажанського. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / За ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. № 1. С.116-124.

446. Гуральна С. С. «Літургія із «Співаника» (1911) В. Матюка та її вплив на церковну музичну культуру Східної Галичини». *Музикознавчі записки*: зб. наук. праць. / Гол. редактор Редя В. Я.. Київ: Міленіум, 2013. Вип. 24. С. 40-46.

447. Гуральна С.С. Музично-стильова характеристика похоронних богослужбових циклів М. Кумановського. *Історія релігій в Україні: наук. щорічник.* Кн. II. Львів: Логос, 2015. С.451-459.

448. Гуральна С. С. Обрядово-практична і концертна діяльність церковних хорів Галичини. *Українська культура*: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр. / Упоряд. В. Г. Виткалов. Рівне: РДГУ, 2016. Вип. 22. С. 121–128.

449. Гуральна С. С. Паралітургійні твори складних форм Бориса Кудрика *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* наук. журнал. К.: Міленіум, 2014. №3. С.203-210.

450. Гуральна С.С. Паралітургійна пісня як складова греко-католицької богослужби. *Актуальні проблеми гуманітарної освіти*: зб. наук. праць / За заг. ред. Ломаковича А. М., Бенери В. Є. Кременець: ВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2015. Вип. 12. С. 162-166.

451. Гуральна С.С. «Служба Божа» Й. Кишакевича (1924, 1932 років видання)». *Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних та академічних форм.* Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 24-25 квітня. С.82-88.

452. Гуральна С.С. Тенденційні напрямки розвитку хорової літургійної практики в Галичині кінця XIX - першої половини XX століть. World sience. Warszawa 2018. September. №9 (37). С. 80-84.

453. Гуральна С.С. Хорова літургійна практика у Галичині кінця XIX – першої половини XX ст. *Українська музика*. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2018. Ч.2 (28). С. 31-40.

454. Дрогобиччина – земля Івана Франка: збірник географічних, історичних та етнографічно-побутових і мемуарних матеріялів. Т. 1. Дрогобич: Бескид, 1993. 856 с. (Український архів, т. XXV).

455. Дрогобицька українська гімназія ім. І. Франка 1918-1944 рр. / Упор. Л. Дутко-Слонська, Л. Ковалів-Гаврищак, Н. Петричка-Гарбузюк, І. Невмержицька. Дрогобич: Просвіт, 2014. 416с.

456. Дудик Р.В. Творча діяльність Дениса Січинського у станіславівський період. *Наукові записки* ТНПУ імені В.Гнатюка та НМА ім. Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. №2 (14). 2005. С.9-12.

457. Загайкевич Марія Мистецькі паралелі: велич і парадокси долі Олександра Кошиця та Василя Авраменка. *Студії мистецтвознавчі:* Театр. Музика. Кіно. / Голов. ред. Г. Скрипник. К.: ІМФЕ, 2010. Чис. 3 (31). С.34-40.

458. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. Львів : Місіонер, 1998. 148 с.

459. Загайкевич М. П. С. П. Людкевич: Нарис про життя і творчість. К., 1957. 156с.

460. Залеський О. Музичне життя Станиславова. Нью-Йорк, Торонто, Мюнхен, 1975. Т. 1. С. 552-557.

461. Залеський О. До праджерел нашої церковної музики. *Вісті. Herald.* Міннеаполіс, Міннесота,1964. березня. Ч. 1(8). С.16.

462. Засадна О. Літургійні піснеспіви у церковно-музичній творчості представників Київської хорової школи 20-х років XX століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* 2013. Вип. 38. С. 232-243.

463. Зваричук Ж. Й. Богослужбове хорове виконавство Галичини XIX століття: Дис… канд.мистецтвознавства: 17.00.03. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. К., 2009. 212 с.

464. Зваричук Жанна Йосипівна. Богослужбове хорове виконавство Галичини XIX століття: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. К., 2009. 19 с.

465. Зваричук Ж. До питання про галицькі церковно-співочі традиції. *Студії мистецтвознавчі.* К.: Видавництво ІМФЕ, 2007. Ч.2 (18). С. 26-33.

466. Зваричук Ж. Розвиток духовного хорового виконавства Галичини другої половини XIX століття у дзеркалі періодики. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Вип. X-XI. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ,2007. С.189-196.

467. Зваричук Ж. Творча постать Йосифа Кишакевича. *Musica Galiciana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich* / Pod redakcją Leszek Mazepa. Rzeszow: wydawnictwo wyższej szkoły pedagogicznej, 1999. t. 3. S.295-302.

468. Зосім О. Українська духовна пісня: традиція і сучасність. *Народна творчість та етнологія.* Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України та Національна академія наук України. 2002. №1. С.89-91.

469. Зосім О.Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях: монографія К.: ДАКККіМ, 2009. 204 с.

470. Івасейко С. Віктор Матюк: З життя і творчої діяльності. Сокаль: Книгозбірня сокальської «Просвіти», 1992. 69 с.

471. Іздепська-Новіцька М. І. Просвітницька діяльність хорового товариства «Тернопільський Боян» з 1901 по 1914 роки. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство.* 2010. №1. С.48-54.

472. Іздепська-Новіцька М. Шляхи поширення та способи функціонування духовної музики на теренах Західного Поділля II пол.. XIX ст. – поч. XX ст. *Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства.* Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 10 травня 2008. Кременець-Тернопіль, 2008. С.66-77.

473. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI-XVIII ст. *Українське музикознавство.* К., 1971. Вип. 6. С.48-57. (Передрук Καλοφωνία. Львів, 2002. Ч. 1. С. 8–18).

474. Історично-мемуарний збірник Чортківської округи (Повіти: Чортків, Копичинці, Борщів, Заліщики). Ред. колегія: О. Соневицька, Б. Стефанович, д-р Р. Дражньовський. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто: Діловий комітет Земляків Чортківської Округи, 1974. 923 с.

475. Історія міст і сіл Теребовлянщини / Ред колегія: М. Смалига, Г. Кушнерук та ін. Тернопіль: Збруч, 1997. 541 с.

476. Історія релігій в Україні: у 10-ти томах. Т. 4. Католицизм / За ред. П. Яроцького. К., 2001. 598 с.

477. Карась Г. Духовна музична культура західної діаспори як вияв етнічного буття українців // Ставропігійські філософські студії : зб. наук. праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Львів : Ставропігіон, 2008. Вип. 2. С. 140–158.

478. Карась Г. Музикознавча спадщина Осипа Залеського. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць НАКККіМ. Вип. 25. К.: Міленіум, 2014. С.29-39.

479. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. ІваноФранківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

480. Керн К., архим. Литургика. Гимнография и эортология. Москва, 1997. 152 с.

481. Кияновська Л. Михайло Вербицький і сучасна музична українська культура. *Перемишль і Перемишльська земля протягом віків. Ювілейна збірка на пошанування професора Феодосія Стеблія.* Львів, 2001. С. 56–65.

482. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XXст. Тернопіль: СМП «Астон», 2000. 339с.

483. Кияновська Л. Творчість отця Йосифа Кишакевича. Львів: Поклик сумління, 1997. 96с.

484. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XXст. : навч. посібник. Чернівці: Книги XXI, 2007. 424с.

485. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи. *Калофонія (KALOPHONIA):* Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії. Число 1. [До 70-ліття О. Цалай-Якименко]. / Ред.: К. Ганнік, Ю. Ясіновський, А. Ясіновський. Львів: Львівська Богословська академія, 2002. С.140-149.

486. Клокун О. До проблеми стилю церковної музики. *Стиль музичної творчості: естетика, теорія*. Науковий вісник. Вип. 37. Київ 2004. С. 59-67.

487. Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. 204 с.

488. Колодій Я. Остап Нижанківський / Передм. Ю. Ясіновського. Львів: Логос, 1994. 64с.

489. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове Товариство ім. Шевченка, 2000. 286с. (Передрук: Львів: Видавництво НТШ, 2011. 286 с.)

490. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навч. закладів / До 100-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.

491. Костюк Н. Богослужбова музична культура. *Історія української музики в 6 томах*. К., 2009. Т. 2: XIX століття. С.70-145.

492. Костюк Н. Богослужбова творчість Вербицького: можливості оновлення критеріїв оцінки в культурно-стильовому контексті». *Українська музика:* наук. часопис ЛНМА імені М. В. Лисенка / гол. ред. І. Пилатюк, 2011. Львів, 2015. С. 156-168.

493. Костюк Н. О. До проблеми формування стильових засад перемишльської школи: українські богослужбово-співочі чинники у творчості чеських музикантів. *Слов'янський світ.* 2012. Вип. 10. С. 77-114.

494. Костюк Н. Концепційні аспекти дослідження української богослужбово-музичної культури 1801-1916 років: деякі висновки. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії.* Збірник наукових праць НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського / гол. ред. Г. Скрипник. Київ, 2010. Вип.11. С.255-269.

495. Костюк Н. Літургія Іоанна Златоустого: еволюція і семантика жанру. *Українське музикознавство*. Вип. 29. К., 2000. С. 52–63.

496. Костюк Н. Музично-літургічні аспекти греко-католицької обрядовості у працях православних дослідників. *Українська музика* / Гол. ред. І. Пилатюк. Львів, 2013. Ч.4(10). С. 5-20.

497. Костюк Н. Самолівковий спів: регіональний феномен чи загальноцерковна практика? *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 121. С.84-100.

498. Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801-1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти): монографія. Київ, 2018. 654 с.

499. Кошиць О. З піснею через світ. К.: Книга Роду, 2008. 432 с.

500. Кошиць О. Спогади: монографія. К., 1995. 387с.

501. Крипякевич І. Історія України. Львів: Світ, 1990. 520 с.

502. Крип'якевич П., о. Про богородичну гимнографію у грецькій церкві. *Καλοφωνία*. Львів 2010. Ч. 5. С. 114–165.

503. Кушлик Н. І. Музично-просвітницька діяльність о. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в XIX – початку XX століття. Дис… кандидата мистецтвознавства: 17.00.01. Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 238 с.

504. Кушлик Н. І. Церковно-музична діяльність о. П. Бажанського. *Мистецтвознавчі записки:* Зб. наук. праць Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. К.: Міленіум, 2011. Вип. 19. С.27-35.

505. Кушлик Н. Представники греко-католицького духовенства в національно-культурному відродженні Галичини XIX – поч. XX ст. (історико-культурологічний аспект). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Івано-Франківськ: Плай, 2006. Вип. IX. С. 39-48.

506. Лаба В. Творець українських маршів Ярослав Ярославенко: життєвий та творчий шлях: монографія. Л., 2000. 49с.

507. Лекції з історії світової та вітчизняної культури. Вид. 2-е, переробл. і доп. / За ред. проф. А. Яртися та проф. В. Мельника Львів: Світ, 2005. 568с.

508. Личковах В. Дивосад культури. Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів: РВК «Деснянська правда», 2006. 160 с.

509. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. Л. : Вид-во М. Коць, Дивосвіт, 1999. Т.І. 496 с.

510. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. / Упорядкування, редакція, переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 2000. Т. 2. 816 с.

511. Мазель Л. Строение музыкальных призведений: учеб. пособие. 2-е изд. доп. и перераб. М.: Музыка, 1979. 536 с.

512. Мазепа Т. Л. Галицьке Музичне Товариство у культурно-мистецькому процесі XIX –початку XX століття: Дис… доктора мистецтвознавства 26.00.01. НАКККіМ. Київ, 2018. 380с.

513. Майбурова К. Глухівська школа півчих XVIII ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії. *Українське музикознавство*. К., 1971. Вип. 6. С.126-136.

514. Матійчин І. Василіянська піснетворчість кінця XIX - першої половини XX ст. *Мистецтво та освіта*. 2006. N3. С. 16-19.

515. Матійчин І. М. Василіянське піснярство кінця XIX – першої половини XX ст. як феномен галицької музичної культури: Дис… канд.мисецтвозн..:

07.00.03. Львівська національна консерваторія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 209 с.

516. Матійчин Ірина Мстиславівна Василіянське піснярство кінця XIX – першої половини XX ст. як феномен галицької музичної культури: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львівська національна академія ім. М. В. Лисенка. Л., 2009. 23 с.

517. Матійчин І. До питання зародження нового етапу духовної пісні в Галичини кінця XIX – першої половини XX ст.. *Наукові записки ТНПУ імені ім. В.Гнатюка.* Тернопіль, 2012. С. 94-101.

518. Матійчин Ірина. Духовні пісні прославного характеру у творчій спадщині західноукраїнських авторів кінця XIX – першої половини XX ст.. *Наукові збірки ЛНМА ім. М.В.Лисенка. Музикознавчі студії – 2010*: збірка статей. Львів : Сполом, 2010. Вип. 22. С.88 –97.

519. Матійчин І. Лончина Матей. *Українська музична енциклопедія*. Т.ІІІ. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2011. С.183.

520. Матійчин І. М. Українська духовна пісня в галицьких авторських пісенних збірках кінця XIX – першої половини XX ст.. *Вісник Прикарпатського університету*. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2008. Випуск XII – XIII. С.133-139.

521. Матійчин І. Українська духовна пісня у Василіянській періодиці (кінець XIX – перша половина XX ст.). *Калофонія:* Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів: В-во укр. католицького університету, 2004. Ч. 2. С.137-142.

522. Матійчин І.М. Формування типового нововасиліянського пісенника на прикладі збірок церковних пісень першої половини XX ст.. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Івано-Франківськ. 2010. Випуск 19-20. С.179 –183.

523. Матлашенко Н., Суханова З. Благословляю і молюся. Львів. 1990. 16с.

524. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики Роблин-Вінніпег: Вид. М. Т. Б., 1968. 152 с. (передрук К.: Либідь, 1994. 168 с.).

525. Медведик Г., Медведик Ю. Обробка барокової духовної пісні як сфера зацікавлень композиторів «нової школи» української церковної музики першої третини XX століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури:* зб. наук. праць Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: Міленіум, 2011. Вип XXXVII. С.232-239.

526. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть. Львів, 2006. 323 с.

527. Місько Г. Хоровий рух на Тернопільщині першої половини XX століття як важливий чинник професіоналізації музичного мистецтва краю.

Хорове мистецтво України та його подвижники: матеріали другої міжнародної науково-практичної конференції / Ред.-упор. П. Гушоватий, З. Гнатів. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка. 2012. С.81-87.

528. Мороз Л. Духовна хорова культура церковних осередків Галичини. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ: Плай, 2002. Вип. IV. С. 3-11.

529. Мороз Л. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття: Автореф. дис… канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Держ. акад. керів. кадрів культури і мистец. К., 2003. 19 с.

530. Мороз Л. Школи церковного співу та їх вплив на розвиток вокально-хорової культури Галичини. *Музика Галичини.* Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів, 2001. Т. VI. Вип. 5. С. 203-208.

531. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва, 2003. 248 с.

532. Німилович О. Композитор, дослідник, виконавець – отець Микола Кумановський. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, К.: ТДПУ ім. В. Гнатюка, 2003. Вип. 2 (11). С.3-9.

533. Новакович М. Ювілейні роздуми про священика і композитора Михайла Вербицького. *Українська музика:* наук. часопис ЛНМА імені М. В. Лисенка / Гол. ред. І. Пилатюк. Львів, 2015. Ч.1-2 (15-16). С.13-22.

534. Олексін Г. Церква та духовне мистецтво в утвердженні національної культури (Тернопільщина кінця XIX початку XX ст.). *Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства.* Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 10.05. 2008. Кременець-Тернопіль, 2008. С.78-85.

535. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ: Музична Україна, 2003. 508 с.

536. Осадча Л. К. Аналіз музичних творів: курс лекцій / Уман. гуманіт.-пед. коледж ім. Т.Г.Шевченка. Умань: Софія, 2008. 84 с.

537. Отець Ісидор Дольницький богослов, літургіст, святий / Львівська Духовна Семінарія Святого Духа, Братство «Введення в Храм Пресвятої Богородиці». Львів: Паіс, 2002. 125 с.

538. Павлишин С. Денис Січинський. К.: Музична Україна, 1987. 48с.

539. Павлишин С. Станіслав Людкевич. К.: Музична Україна, 1974. 53с.

540. Павлишин С. Ігор Соневицький Львів: видання Львівської спілки композиторів, 1995. 99с.

541. Пархоменко Л. Національне духовне відродження та українська церковна музика першої чверті XX ст.. *Український церковно-визвольний рух і*

утворення української автокефальної православної церкви. Матеріали наукової конференції. Київ, 12 жовтня 1996 р. К.: Логос, 1997. С.140-147.

542. Пархоменко Л. О. Хорова творчість. *Історія української музики*. К., 1992. Т. 4. С. 46-77.

543. Паславський І. В. Українська інтелігенція і церковна традиція. Львів: видавничий відділ «Логос» Львівського музею історії релігії. 1993. 36 с.

544. Пахолок Р. І. Реформа богословської освіти в Галичині (1929-1944 рр.). *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: педагогіка*. 2012. №4. С.64-69.

545. Петрушевський В. До біографії А. Л. Веделя. *Українське музикознавство.* К., 1971. Вип. 6. С.263-275.

546. Письменна О., Цибух-Петришин О. Коляди та щедрівки в обробках західноукраїнських композиторів XIX–XX століть. *ЗНТШ.* Т. CCLVIII: Праці музикознавчої комісії. Львів, 2009. С. 166–189.

547. Підгаєцька земля. Історично-мемуарний збірник / Український архів Т. XXIV / Ред. колегія: О. Яворський, І. Дурбан та ін. − Детройт: Головний комітет підгайчан, 1980. 744 с.

548. Підківка О. Після довгих років забуття (Про життя і творчість українських композиторів) Львів, 2003. 263с.

549. Попель М. Коротка історія приватної гімназії ім. Івана Франка українського педагогічного товариства «Рідна школа» в Дрогобичі / Дрогобицька українська гімназія ім. І. Франка 1918-1944 рр. / Упор. Л. Дутко-Слонська, Л. Ковалів-Гаврищак, Н. Петричка-Гарбузюк, І. Невмержицька. Дрогобич: Просвіт, 2014. 416 с.

550. Попович О. Музична діяльність українських культурно-освітніх, музичних та громадських організацій Перемишля другої половини XIX-початку XX століття (до 1919 року). *Музика Галичини*. Збірка статей. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів, 2001. Вип.5. Том VI. С.95-99.

551. Попович О. Українське музичне життя Перемишля (1919 - 1999): Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. НАН України. Ін-т мистецтвозн., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. К., 2003. 17 с.

552. Попович О. Українське музичне життя Перемишля (1919 – 1999): Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. К., 2003. 169 с.

553. Потапюк Л. Роль педагогічно-просвітницької діяльності жіночих об’єднань у духовно-моральному вихованні молоді. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Сер.: Педагогіка.* 2014. № 2. С. 70-77.

554. Протопопов В. Про хорову багатоголосу композицію XVII – початку XVIII ст. та про Симеона Пекалицького. *Укр. музикознавство.* Матеріали симпозіуму (5-9 квітня 1969 року, Київ). Київ: Музична Україна, 1971. С.73-100

555. Про церковний спів. Декрет Львівського Архиєпархіального Собору, читаний дня 25 квітня 1941 / До друку підготував І. Червінський. Львів: Львівська Богословська Академія, 2001. 10с.

556. Разумовский Д. Теория и практика церковного пения Москва, 1886. 412 с.

557. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи: Монографія Київ: Автограф, 2005. 352с.

558. Романюк Л. Б. Музичне життя Станиславова другої половини XIX - першої третини XX століття: Дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Прикарпат. ун- т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2007. 247 с.

559. Романчук Л. Історичне підґрунтя формування мистецького життя Станіславова в культурному просторі Галичини другої половини XIX - першої третини XX ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Івано-Франківськ, 2012. Вип. 24-25. С.199-205.

560. Рудейко В. Роздуми про оновлення літургійної традиції УГКЦ. *Καλοφωνία.* Львів, 2012. Ч. 6. С. 119–132.

561. Салдан С. Жанрово-стильова модель як музично-теоретичне поняття. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть* : зб. наук. статей / Ред.-упор. О. І. Котляревська [та ін.]. Мелітополь: Сана, 2002. Вип. IX. С. 130-140.

562. Світильник істини: джерела до історії Української Католицької Богословської Академії у Львові 1928-1944. / Матеріали зібрав і опрацював д-р Петро Синиця. Торонто-Чікаго, 1971. Ч.І. 718с.

563. Серганюк Л. З історії вивчення церковної музики Галичини. *Musica Galiciana.* Tom III / Pod red. Leszka Mazepy. Rzeszow, 1999. С. 139-148.

564. Сиротинська Н. Біля витоків греко-візантійської гимнографії та церковної монодії. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2011. Вип. 36. С. 10–18.

565. Сиротинська Н. І. Вибрані осмогласні жанри української монодії: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львівська держ. музична академія ім. Миколи Лисенка. Л., 2004. 192 арк.+ дод.

566. Сиротинська Н. Ірмоси воскресних канонів та їх літургійно-богословська основа. *Musica Humana*. 2005. Вип. 2. С.101–112.

567. Сиротинська Н. Категорія прекрасного у гимнографії та сакральній монодії. *Laudatio*: Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського. Львів, 2014. С. 144–154.

568. Сиротинська Н. Мирослав Антонович як історик церковного співу. *Musica Humana.* 2010. Вип. 3. С.61–72.

569. Сиротинська Н. Музичне мистецтво як важливий чинник у формуванні творчої особистості видатних діячів Української Церкви ранньомодерної доби. *Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos spoleczny.* Universytet Rzeszowski. Львів-Rzeszów, 2014. S. 107–117.

570. Сиротинська Н. Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Львів, 2014. 334 с.

571. Скабалланович М. Толковый Типикон. Вып. 1–3. Київ, 1910. 492 с.

572. Скочиляс І. Історія Борщівської «Просвіти» (до 100-річчя з часу заснування) / Літопис Борщівщини. Істор.-краєзн. зб. Вип. ІІ. Борщів: Чумацький шлях, 1993. С. 21-28.

573. Слово патріарха Йосифа: документи, матеріали, світлини, 1917-1984 / Упоряд.: Оксана Гайова, Ярослав Крок, Роман Хрін. Львів: Гердан, 2003. 238с.

574. Стеблій Ф. Перемиський культурно-освітній осередок та його діячі епохи українського національно-культурного відродження (перша половина XIX ст.). *Перемишль і перемиська земля протягом віків.* Зб. наукових праць і матеріалів Міжнародної наукової конференції, організованої Науковим товариством ім. Т. Шевченка в Польщі; 24 – 25 червня 1994 року в Перемишлі / Ред. С. Заброварний. Перемишль; Львів, 1996. С. 103 –130.

575. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість. Дрогобич: Відродження, 1993. 83с.

576. Сов'як Р. Остап Нижанківський та його музично-педагогічна спадщина: посібник. Дрогобич : НВЦ «Каменяр» ДДПУ, 2005. 200 с.

577. Сокальський В. Руська народна музика. Київ, 1959 (перше видання вийшло 1886 року).

578. Соловій М., о. ЧСВВ Божественна Літургія: історія – розвиток – пояснення. Львів: Свічадо, 1999. 440с.

579. Сольчаник А. Українська гімназія ім. Івана Франка в Дрогобичі. *Дрогобиччина – земля Івана Франка* / Ред. Л. Луців. Нью-Йорк–Париж–Сидней–Торонто, 1973. Т.1. С.444-466.

580. Способин И. Музыкальная форма. М.: Музыка, 2007. 400 с.

581. Теребовельська земля. Історично-мемуарний збірник. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто. 1968. 913с.

582. Теребовлянщина: краєзнавчий історико-літературно-мистецький альманах-календар / Упор. і гол. ред. Г. Кушнерик. Тернопіль: Збруч, 2001. 487с.

583. Тернопільський Енциклопедичний Словник / Голова ред. кол. Г. Яворський. Тернопіль: Збруч, 2005. Т.2. 706 с.

584. Толошняк Н. Борис Кудрик – корифей рогатинської землі. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка Серія: Музикознавство.* Т.-К., 2005. № 2(14). С. 29-35.

585. Толошняк Н. Духовна хорова спадщина Бориса Кудрика. *Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства.* Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (10 травня 2008). Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 97-105.

586. Толошняк Н. Система музичної освіти в навчально-виховних закладах «Рідної школи». *Musica Galiciana (Музика Галичини).* Львів: Сполом, 1999. С.171-180.

587. Черепанин М. Музична культура Галичини. К.: Вежа, 1997. 324 с.

588. Цалай-Якименко О. Київська нотація як релятивна система. *Українське музикознавство.* Київ, 1974. Вип. 9. С. 197–225.

589. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. Київ – Львів – Полтава, 2002. 491 с.

590. Цалай-Якименко О. Музично-теоретична думка на україні в XVII ст. та праці М. Дилецького. *Українське музикознавство*. К., 1971. Вип. 6. С.32-40..

591. Шевчук-Назар Л. Розвиток української музичної освіти та виховання в Галичині першої половини XX століття. *Musica Galiciana.* Жешув, 1999. Т. 3. С. 231 – 245.

592. Шевчук О. Жанри богослужбові. *УМЕ.* К., 2008. Т. 2. С. 72–77.

593. Шевчук О. До проблеми дослідження давньоруських богослужебно-літургічних жанрів. *Musicae Ars et scientia*. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського на честь 70-річчя Н.О. Герасимової-Персидської. Вип. 6. Київ, 1999. С. 54 -55.

594. Шевчук О. До питання про ладо-звукорядний устрій пісенних мелодій (в аспекті зв'язків народного й церковно-монодійного співу). *Проблеми етномузикології:* зб. наук. праць / Упоряд. О. Мурзина. К.: НМАУ, 2003. Вип. 2. С. 58–75. (До 90-річчя НМАУ ім.. П. І. Чайковського).

595. Шиндин Б. Жанровая типология древнерусского певческого искусства: Монография. Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2004. 398 с.

596. Шип С. Духовная музыка и родственные жанровые категории (к определению понятий)». *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*: зб. наук.

статей та ессе, присв. ювілею Н. Герасимової-Персидської. Мистецтвознавчі пошуки. НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2008. Вип. 78. Київ, 2008. С. 52-64

597. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. К.: Заповіт, 1998. 368 с.

598. Шмеман А. Введение в литургическое богословие. Москва, 1996. 248 с.

599. Шмеман А., прот. Собрание статей 1947-1983. М.: Русский путь, 2009. 896с.

600. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів: ПП «Бінар-2000», 2005. Т І. (1879 – 1939). 636 с.

601. Шреєр-Ткаченко О. Хрестоматія Української дожовтневої музики: учб. посіб. Вид. 2-ге. К.: Муз. Україна, 1974. Ч. 1. 270 с.

602. Федорів М. М. Обрядові співи Української Церкви Галицької землі та Ч.ІІ Літургічні співи / Зібрав, перевірив і подав Мирон М. Федорів. Філядельфія, Па: Видання сестер Чину св. Василія Великого, 1983. 288 с.

603. Федорів М. Українські Богослужбові співи з історичного й теоретичного огляду. Б.м.: видання ОО. Василіян, 1992. Ч. 3. 151 с. [Із серії видань у періоді відзначення Тисячоліття Хрещення Руси-України (988-1988)].

604. Федорів Ю., свящ. д-р Історія церкви в Україні [Копія початкового видання 1967 (Торонто)]. Люблін, 1991. 362 с.

605. Фільц Б. Музичне життя Перемишля в контексті культурно-мистецького розвитку Галичини кінця XIX і перших чотирьох десятиріч XX ст.. *Перемишль і Перемиська земля протягом віків*: зб. наук. праць та матеріалів Міжнародної наукової конференції під ред. Степана Заброварного. Перемишль, Львів, 1996. С. 260–261.

606. Фрайт І. Формування теоретичних основ національного музичного виховання у педагогічній діяльності та спадщині максима Копка. *Молодь і ринок.* Щомісячний науково-педагогічний журнал / Гол. редактор Мирон Вачевський. Дрогобич: ДДПУ імені Івана Франка. № 5 (40) травень, 2008. С.63-68.

607. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Лань, 2001. 496с.; 2006. 489с.

608. Юрченко М. Духовна музика. *Історія укр. музики: в 6 т.*: наукове видання. К.: Наукова думка,1992. Т.IV: 1917-1941. С.105-124.

609. Юрченко М. Українська духовна музика 20-х років XX ст.: навч.- метод посіб. для вищих навч. закладів культури та мистецтв. К. : КНУКіМ, 2001. 161 с.

610. Якубяк Я. Релігійна тематика і творчість С. Людкевича. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.* Тернопіль, 2000. №2(5). С. 15-23.

611. Якубяк Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: монографія. Львів: ДВЦ НТШ, 2003. 264с.

612. Яропуд З.П. Розвиток української духовно-релігійної хорової музики від хрещення до наших днів. *Педагогічна освіта: теорія і практика:* зб. наук. праць Кам'янець-Подільського національного університету ім. І. Огієнка. Кам'янець-Подільський: ПП Зволейко Д.Г., 2014. Випуск 17(2-2014). С.325-335.

613. Ясіновський Ю. Борис Кудрик – дослідник і композитор церковної музики. *Калофонія:* наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2004. Ч.2. С.284-287.

614. Ясиновський Ю. Ґенеза української гимнографії. *Українська музика: традиції і сучасні*сть / Вищий Музичний інститут ім. М. Лисенка. Львів, 1993. С. 4–21.

615. Ясіновський Ю. Дяко-учительський інститут у Перемишлі. *Перемишль і Перемиська земля протягом віків.* Наукове товариство ім. Шевченка у Польщі; Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України / Під ред. С. Заброварного. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. Вип. 3. Інституції. С. 249-259.

616. Ясіновський Ю. З історії музики західноукраїнських земель XVI-XVII ст.. *Українське музикознавство*. К.: Музична Україна, 1986. Вип.21. С.104-116.

617. Ясіновський Ю. Львівські нотні першодруки. *Καλοφωνία*: До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко. Львів, 2002. Ч. 1. С. 34-35.

618. Ясіновський Ю. Митрополит Андрей Шептицький і церковна музика Галичини (у 150-ту річницю від дня народження). *Українська музика:* наук. часопис. Львів, 2015. Ч. 3. С.5-16.

619. Ясіновський Ю. Питання музичної форми у піснеспівах сакральної монодії Східного обряду (за нотолінійними транскрипціями ранньомодерної доби). *Українська музика*. Львів, 2012. Ч. 2. С. 41–52.

620. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Ред. Ярослав Ісаєвич, Олександра Цалай-Якименко [Історія української музики: вип. 2: Джерела. Інститут українознавства ім. І. Крип'кевича НАН України]. Львів: Місіонер, 1996.

621. Ясіновський Ю. Церковна музика в історії українського музичного мистецтва. *Релігія в Україні:* дослідження і матеріали. Київ, Львів, 1994. Вип.1. С. 122–127.

622. Antonovycz M. The Chants from Ukrainian Heirmologia. Bilthoven: A. B. Greyhton, 1974.

623. Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas. München, 1990.

624. Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhuderts / Herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasinovs'kyj, Übertragen und kommeniert Carolina Lutzka / Львівський ірмологіон. Давній літургійний музичний рукопис п'ятилінійної нотації кінця 16 століття / Редакція і вступна стаття Юрія Ясіновського, транскрипція і коментарі Кароліни Луцкої (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reiche B: Editionen, Band 24). Köln – Weimar – Wien: Bölau 2008. 509 S.

625. Gerassimowa-Persydska N. Music und musikwissenshaft an der Wende an der einer neuen Epoche. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи:* Збірник наукових статей / Редактор-упорядник О. С. Зінькевич. Київ, 2009. Вип. 80. С. 29–39.

626. Hannick Ch. Early Slavic Liturgical Hymns in Musicological Context. *Ricerche Slavistiche.* 41. 1994. S/ 9–30.

627. Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki. Krakow, 2003.

628. Huralna Switłana Stylistyka *Służby Bożej* Tadeusza Kupczyńskiego. *Pro Musica Sacra.* Kraków: Wydawnictwo Naukowe, 2014. numer 12. S.151-168.

629. Pitra J.-B. Hymnographie de l'Église greque. Roma, 1867. 271 p.

630. Tillyard H. J. W. Handbook of the middle Byzantine musical notation. *Monumenta Musicae Byzantine*. T. 1. Copenhague 1970.

631. Velimirović M. The Influence of the Byzantine Chant on the Music in the Slavic Countries *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies,* Oxford, September 1966 / ed. J. M. Hussey, D. Obolensky, S. Runciman. London: Cambridge University Press 1967. P. 119–140.

632. Zinkevych O. Theoretical problems of history of music. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи: Збірник наукових статей* / Редактор-упорядник О. С. Зінькевич. Київ, 2009. Вип. 80. С. 96–106.

633. Wellesz E. A History of Byzantine Music and Hymnography. Oxford 1949, 1961, 1998; польськ. перекл.: Historia muzyki i hymnografii bizantyjskiej / Пер. M. Kaziński. Kraków: Homini 2006.

Інтернет матеріали:

634. http://er.ucu.edu.ua:8080/bitstream/handle/1/623/AFL4_sklad_Vasylyshyn.pdf?sequence=1&isAllowed=y

635. http://photo-lviv.in.ua/mystetski-tsinnosti-knyhozbirni-studionu-u-lvovi/

636. http://www.ukrainiansintheuk.info/ukr/02/hirniak-u.htm

637. http://znc.com.ua/ukr/publ/periodic/shpp/2015/shhpp_2015_8.pdf

638. catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/mistectvoznavstvo/Must_13_2.pdf

639. http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewFile/2931/2999

Нотні джерела:

640. Бажанський П. Перша Літургія староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок. Львів, 1907. 17с.

641. Бажанський П. Друга Літургія староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок. Перемишль: з печатні І. Лазора, 1907. 18 с.

642. Бажанський П. Трета Літургія староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок. Перемишль: з печатні І. Лазора, 1911. 18 с.

643. Бажанський П. Четверта Літургія староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок. Перемишль: з печатні І. Лазора, 1911. 18 с.

644. Біликовський І. Збірник коляд. Хор діточий або жіночий також мужеский в супр. фортепяна. Львів, 1909. 14 с.

645. Біликовський І. Церковні коляди для чоловічого хору з фортеп'яно. Станіславів: б/в, 1909. 24 с.

646. Біликовський І. Молитва («Серце чисто созижди»). Хор мішаний з солями. Львів, 1907. 10 с.

647. Великопостні пісні на хор мішаний. Львів: Боян, б.д. 7 с.

648. Господь – моя пісня. Збірник релігійних пісень. Львів: Свічадо. 2009. 656с.

649. Дольницький Ісидор Гласопіснець або Напівник церковний по образу пенія галицько-руских церквей. Львів: із типографії Ставропігійського інституту, 1894. 287с.

650. Кипріян І. Спѣвы набожни для ужитку молодежи вь два сопраны и альть. Вип.1-2. Перемишль, 1882. Вип. 1. 16 с.; Вип.2. 16 с.

651. Кирилович Теодор Яков Хрістосъ воскресе (народне) на хоръ мужескій. – Перемишль: «Удѣлова», 1905. 2 с.

652. Кишакевич Й. Ангел вопіяше і Плотію уснув на мішаний хор. Ч. 18 Духовно-музичні твори Й. Кишакевича. Львів. 3 с.

653. Кишакевич Й. Владико, Отче! (пісня до св. священмч. Йосафата) на дво, три і чотириголосний жіночий, мужеський і мішаний хор. Ч.5. Духовно-музичні твори Й. Кишакевича. Львів. 4 с.

654. Кишакевич Й. Воскресні пісні на жіночий хор. Ч.13. Духовно-музичні твори Й. Кишакевича. Львів. 8 с.

655. Кишакевич Й. Всесильний Боже і З плачем і стоном два релігійно-національні гимни на жіночий, мужеський і мішаний хор. Б. п. 8 с.

656. Кишакевич Й. Вінчання на мужеський хор Ч.2. Духовно-музичні твори Й. Кишакевича. Львів. 12 с.; на мішаний хор Ч. 10. б.д. 12 с.;

657. Кишакевич Й. Євхаристійні пісні Ч.15 А) на мужеский хор; Б) на мішаний хор / Духовно-музичні твори Й. Кишакевича. Б.п. 8 с.

658. Кишакевич Й. Йорданські пісні на мішаний хор. Ч.16. Духовно-музичні твори Й. Кишакевича. Львів 8 с.; на мужеський хор. Ч. 7. 8 с.

659. Кишакевич Й. Кантата в честь Їх Ексц. Високопреосвященого митрополита кир Андрея на жіночий хор в супр. фортеп. і фісгармонії. 4 с.

660. Кишакевич Й. Отче наш на мішаний і мужеський хор. Ч.17. Духовно-музичні твори Й. Кишакевича. Львів, б.д. 3 с.

661. Кишакевич Й. Пісни підчас Служби Божої на 3-голосний хор жіночий або мужеский Вип.1. Перемишль, 1898. 15 с.

662. Кишакевич Й. Панахида і похоронні пісні на мужеський хор Ч.3. Духовно-музичні твори Й. Кишакевича. Львів. 16 с.; на мішаний хор. Ч.11. Львів. 16 с.

663. Кишакевич Й. Пісню слави заспіваймо! (пісня до св. священмч. Йосафата) на дво, три і чотириголосний жіночий, мужеський і мішаний хор. Львів Ч.6. Духовно-музичні твори Й. Кишакевича. 4с.

664. Кишакевич Й. Служба Божа по західно-українському церковно-народьому напіву на жіночий хор Ч.12 Духовно-музичні твори Й. Кишакевича. Львів. Б.д. 12с.; на мішаний хор Ч.21. Львів. 1932. 32 с.

665. Кишакевич Й. Служба Божа по західно-українському церковно-народому напіву Кишакевич Й. Тебе Бога хвалим і Благальна пісня на мішаний хор. Ч.19. Духовно-музичні твори Й. Кишакевича. Львів. 8 с.

666. Кишакевич Й. Церковні пісні на жіночий хор Ч.14. Духовно-музичні твори Й. Кишакевича. Львів. 8 с.

667. Коляди або пісні з нотами на Різдво Христове. Жовква : Печатня оо. Василіян, 1925. 144 с.: іл., ноти.

668. Копко М. Бібліотека музикальна. Часть церковна Ч.2. Перемишль, 1900. 17 с.

669. Копко М. Сборникъ церковно-музыкальныхъ сочиненій для 3 или 4 женск. Или мужеск. голосовъ. Перемишль. Вип. 1. 8 с.

670. Кудрик Б. Блажен муж, При шелесті стягів і лент (у 950-ліття хрещення Руси-України 988-1938). Львів, 1938. 7 с.

671. Кудрик Б. Великий єсть Бог на мішаний хор з М. Шашкевич Псальми Русланові (до програми концерту у 100-ліття «Русалки Дністрової»). Львів: Львівський Боян, 1937. 15с.

672. Кудрик Б. В Вифлеємі граді. Наддніпрянська колядка. Мішаний хор. Львів: в-во «Просвіта». 4 с.

673. Кудрик Б. Радуйся Царице а) на мішаний хор; б) на жіночий хор. Ч.6. Львів: Студіон, 1938. 2 с.

674. Кудрик Б. Панахида для мішаного хору памяти Анатоля Вахнянина. Львів, 1928. 15 с.

675. Кудрик Б. Пасли пастирі. Почаївський кант XVII ст. на мішаний хор. Львів: Студіон, 1938. Ч.5. 3 с.

676. Кудрик Б. Псалом 112 Хваліть діти Господа. Мотет на мужеський хор в пам'ять 150-літнього ювілею заснування гр.кат. Духовної Академії. Львів: греко-кат. дух. академія. 8 с.

677. Кумановський Н. Заупокійна Служба Божа на мішаний хор. Накладом автора. 1911. 28 с.

678. Кумановський Н. Панахида на мішаний хор по напіву церковному. Львів, 1911. 8 с.

679. Купчинський Т. Хорові твори Вип.1 / упор. Я. Крилошанська. Львів: Євросвіт. 2010. 272с.

680. Купчинський Т. Вселенная веселися!: збірка українських коляд і щедрівок (з нотами). Львів: Ластівка (друкарня Ставропігійського Інституту). 1928. 76 с.

681. Людкевич С. Збірник літурґічних і церковних пісень на основі народних напівів. Львів: НТШ, 1922. 73 с.

682. Людкевич С. Літургія (передрук). Львів: Свічадо. 2003. 74 с. [Пам’ятки церковної музики. Вип. 3].

683. Матюк В. Да ісполнятся: [Да ісполняятся уста наша]: Для мішаного хору без супров. Партит. *Літургійні пісні*. Львів: Архикатедральний хор, 1927. С. 6.

684. Матюк В. и о. Ф. Луцик Зборникъ церковно-народныхъ пѣсень. Вип. II. Перемишль: друкарні Н. Джулинського, 1900. 31 с.

685. Матюк В. Руський співаник для шкіл народних. Ляйпціг, 1884. 72 с.

686. Матюк В. Святый Боже памяти Высокопреподобного о. Луки Пипана вице-ректора гр.кат. семенища на 4 мужескіи голосы. Львів. 6.с.

687. Матюк В. Співаник церковно-народний для шкіл народних / уложив В.Матюк. Львів: вид-во книжок шкільних, НТШ, 1911. 130 с.

688. Матюк В. Співаник для народних шкіл. Ч. III. і IV. Партитури три і 4-голосних пісень. Б/р., Б/м.

689. Нижанковский О. Коляди для чоловічого хору без супроводу. Львів: Бібліотека музикальна, 1893. Вид. 2. 21с.

690. Нижанківський О. Коляда «Во Вифлеємі нині новина» (з нотами на два голоси). Число дванадцяте. Бережани: Видавець священик Л. Джулиньский, 1893. С. 8-9.

691. Нижанковський О. Пісня до Діви Марії (на жіночий хор). Рукопис. Б.д. 1 с.

692. Нижанківський О. Святий Боже памяти В. Кузика. Мужескій хор. Партитура з поодинокими голосами. б.д. 6 с.

693. Полотнюк І. Напівник церковний по образу пінія галицько-руських церквей. Часть 1. Перемишль: типографія Н. Джулинського, 1902. 163с.

694. Січинський Д. Хорові твори / Упор. Г. Карась. Івано-Франківськ, 2000. 91 с.

695. Сыпіваник. Школа народна в чотирьох частях [зібрали й уложили о. Василь Навроцький і Володимир Сайка]. Жовква: Печатня о.о. Василян, 1907. Часть 2. 94 с.

696. Тележинський М. Збірник пісень і забав для дітей. Станіслав, 1922. 28 с.

697. Франко І. Наші коляди. *Франко І. Твори:* у 50 томах. Т. 28. К.: Наук. думка, 1980. 340 с.

698. Церковні пісні. Повтор. вид. з незначними змінами / Ред. Т. Чорновіл. Львів: Стрім, 1995. 414 с.

699. Ярославенко Я. Служба Божа. G-dur для мішаного хору. Львів, 1926. 38 с.

700. Ярославенко Я. Мольова Служба Божа на мішаний хор 1919. Львів: Торбан. 16 с.

701. Ярославенко Я. Коляди для фортепіано / Упорядкування та слово про композитора Марти Шевченко. Івано-Франківськ: Плай, 2005. 34 с.

702. Ярославенко Я. Коляди на фортепян / Упор. Г. Стернюк-Ониськів, бібліогр. довідка О. Голубець. Львів: Свічадо, 2011. 16 с.

ДОДАТКИ

ЗМІСТ

Додаток А

Примітки до Розділу І…….243

Додаток Б

Примітки до Розділу ІІ……....250

Додаток В

Примітки до Розділу ІІІ …….…….....271

Додаток Г

Програми концертів……..…….….275

Додаток Д

Нотні приклади…….....…..296

Додаток Е

Список опублікованих праць за темою дисертації …….……387

ДОДАТОК А
Примітки до Розділу І:

[1] У другій половині XIX ст. римо-католики в Російській імперії не змогли здійснити переговорний процес та відновити раніше регламентовану Конкордатом, підписаним римським Папою та російською урядовою делегацією у Римі 1847 року, угоду щодо інституційного єднання католицизму з православ'ям, що призвело до істотного загострення міжконфесійних відносин, на основі яких виникла ідеологія нового польського повстання (в січні 1863 року). Такі події зумовили припинення функціонування всіх нештатних (згідно Царського уряду — «ворожих, таємних» — *С. Г.*) католицьких монастирів 1864 року та тривалий розрив дипломатичних відносин між Росією і Апостольською столицею [476, С. 106-108].

[2] Це питання стало стрижнем активних обговорень протягом третьої сесії Собору у жовтні-листопаді 1918 року. Проте, внаслідок зречення гетьмана П. Скоропадського як очільника Української держави та передачі влади Директорії на чолі з С. Петлюрою, вирішення проблеми автокефалії було відкладене.

[3] Жива церква (ін. назви – Синодальна церква, Обновленська церква) – одна з церковних організацій у СРСР. Як церковна структура, альтернативна до влади московського патріарха Тихона, була створена в травні 1922 (з ініціативи та за сприяння ДПУ РСФРР) у Москві. На території України була заснована 25 жовтня 1923 на обновленському соборі в Харкові, очільником якої став харківський митрополит Пимен (Пєговий). 1925 р. Всесоюзним собором обновленців проголошено, а невдовзі й затверджено автокефалію цієї нової церкви. Її діяльність в основному спрямовувалася на ліквідацію Української автокефальної православної церкви. Проіснувала до 1943 року.

[4] Важливо, що УПЦ, яка була у складі РПЦ отримала назву УПЦ МП на чолі з митрополитом Володимиром (Сабоданом).

[5] Москвофільство виникло внаслідок реформаційних змін уряду Росії 1850-60-х років, результатом яких стала прихильність автохтонного населення українського краю до старої слов'яно-російської мови. Першим його пропагандистом в Галичині був М. Погодін (1800–1875) – російський історик, журналіст, член Петербурзької АН.

[6] Як напрямок народництво виникло в літературі в 1850-х-1860-х роках і пов'язувалося з засадничним переконанням, що лише селянство залишається головним носієм української національності. В ідейному спрямуванні головні акценти в народовців ставилися на духовно-патріотичних досягненнях періоду

Козаччини та Запорізької Січі, що в діяльності виражалося у лояльному ставленні до австрійського уряду.

[7] Цікавим нюансом були відзначені у статті комічні епізоди, пов'язані із модифікацією релігійного змісту молитов. Зокрема, враховуючи зафіксовану у періодиці вимову слів «при Понтії Пилаті» – «при Понтийстїм Пилатї», вражає перекручення в повсякденному вжитку цього вислову – «прибив писком три латі», як і сакраментального «воістину воскрес» – «а їсти на воскрес» [16].

[8] Для цього були використані об'єктивні передумови: спроби російської влади як противниці греко-католицької конфесії, особливо на території колишнього т. зв. Польського королівства, до 1915 року послабити дію толераційного едикту 1905 року Миколи II; масове повернення до Галичини православного населення (з 1919 року і особливо з другої половини 20-х років), що потрапило в глибину Росії разом з відступаючою російською армією 1915 року [318, С. 324].

[9] «Руслан» – часопис, заснований О. Барвінським і А. Вахнянином 1896. Виходив у Львові у 1897–1914 роках під керівництвом О. Барвінського. Редакторами з 1900 року були Лев Лопатинський (1898−1907), Сень Ґорук (1907–1914), Василь Барвінський (1914). У «Руслані» співпрацювали У. Кравченко, А. Крушельницький, Б. Лепкий, О. Маковей, К. Студинський, В. Щурат, О. Кониський, І. Нечуй-Левицький, М. Старицький. Провідними темами часопису було висвітлення мовного питання, відтворення панорами освітянського життя у Галичині, подавався перелік шкіл, вплив церкви на освіту, проведення реорганізації вчительських семінарій, заснування шкіл різної фахової підготовки і їх діяльність та цікаві рубрики з політичного, економічного, літературного та музичного життя.

[10] «Діло» – провідний часопис Галичини, що виходив впродовж 1880-1939 років у Львові. Офіційний орган Українського національно-демократичного об'єднання. Незважаючи на воєнні катаклізми й метаморфози з назвами (у 1920–1923 рр. – «Українська думка», «Громадська думка», «Український вісник», «Громадський вісник» і «Свобода»), його редакція у складі Ф. Федорціва, М. Струтинського, В. Охримовича, В. Мудрого, І. Кедрин-Рудницького, І. Німчука та ін. провадила незалежну й об'єктивну інформаційну політику, залучаючи до співпраці чільних представників галицької інтелігенції. Універсальність видання відтворювалася у різноманітності численних рубрик, що стосувалися тогочасного політичного, наукового й культурного життя, тематичних сторінок і додатків.

[11] «Мета» – український тижневик та орган Українського Католицького Союзу (УКС), який виходив у Львові між роками 1931–1939. Відповідальні редактори: Петро Хомин, Микита Думка, З. (Петро) Козицький (Козіцький). У 1931–1932 рр. виходив безплатний додаток «Література — Наука — Мистецтво».

Домінували матеріали з історії Церкви та України, богослов'я, політології, філософії, літературознавства, мистецтвознавства, огляди життєвого і творчого шляху українських і зарубіжних композиторів.

[12] «Життя і знання» – видання «Просвіти» у Львові (жовтень 1927 – серпень 1939) за редакцією М. Галущинського (1927–1931), І. Брика (1931–1933) та В. Сімовича (1933–1939). У місячнику друкувалися статті з природничих наук, практичні поради з сільського господарства, інформація про діяльність «Просвіти» та інших громадянських організацій, рецензії на книги, некрологи про українських діячів. Особливу увагу приділено історії України всіх періодів та українській культурі.

[13] «Учитель» – газета, яка виходила як орган Українського педагогічного товариства впродовж 1889-1914 років у Львові. Редактори: Теофіл Грушкевич, Іван Копач, Василь Щурат, Іван Ющишин. З 1905 «Учитель» висвітлював проблеми української національної школи, огляд літератури, поширив тематику на актуальні педагогічно-виховні проблеми, питання шкільного і домашнього виховання на всіх українських землях і в інших європейських країнах, містив наукові розвідки, хроніку з життя виховних і наукових установ, огляди й рецензії.

[14] «Богословія» (1923-1939) – науковий тримісячник, що був присвячений питанням історії Церкви в Україні, філософії, проблемам богослов'я і загальної літургіки, релігієзнавства. 1923-1938 рр. видавався у Львові Богословським науковим товариством (БНТ) під редакцією Йосифа Сліпого. Активним співробітником журналу був Б. Кудрик, який оприлюднив у ньому власні дослідження: «Доба старовинного українського т. зв. «партесного» співу» (1937. Т.15. Кн. 1. С. 1-18) і «Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі» (1938. Т. XVI. Кн. 4. С. 208-214). Серед важливих доробок музично-літургічної персоналістики – стаття «о. Прелат Ісидор Дольницький, духовний отець, літургіст і піснетворець» О. Боцяна (1923. Кн.2. Т.1. С.118-195).

[15] «Дяківський глас» – тижнева газета, що видавалася 1895-1900 у Станиславові (нині Івано-Франківськ), з 1901 – у Ярославі (тепер Польща), з липня 1903 – у Перемишлі (тепер Пшемисьль, Польща). Першим видавцем і редактором «Дяківського ласу» (1895-1903) був регент і громадський діяч

І. Полотнюк, пізніше І. Майба. В ньому оприлюднювалися статті з питань історії й теорії церковного співу, особливості дяківської освіти, пояснення церковного Уставу, церковно-громадського життя краю, біографічні матеріали про визначних дяків Галичини та діяльність дяківських товариств.

[16] «Нива» – журнал греко-католицького духовенства, що виходив впродовж 1904–1939 років. До 1914 року називався «часопись посвячена справам церковним і суспільним», а з 1916 – «місячник посвячений церковним і суспільним справам». Редакторами і відповідальними за друк його 34 річників в різні роки були Я. Левицький, Д. Яремко, О. Малицкий, П.Козіцький, О. Волянський, Г. Костельник, П. Хомин. У виданні висвітлювалися соціально-економічні обставини духовного життя, з'ясування догматичних відмінностей між конфесіями, діяльність ГКЦ за кордоном, праця духовних діячів, історія святих місць, проблеми церковного співу, питання релігійної освіти, містилися редакційні статті-вітання з нагоди святкових подій, ювілейних дат, статті культурологічної тематики, огляд та критичні рецензії новодруків. Окрім цього у виданні активно висвітлювались питання, що стосувалися удосконалення канонічних обрядів, уніфікації богослужіння («модернізації» мови, Св. Причастя) та проблем тогочасного церковного співу. Зокрема до останніх відносимо статтю «Кілька уваг в справі церковній!» без зазначення авторства (1907. 15 марта. Ч.6. Рік IV. С.187-188), «В справі організації церковних півців» о. В. Антона (1908. 1 січня. Ч.1. Рік V. С. 23-26), «Жіноче питання в церковнім співі» о. О. Воляньского (1909. 15 червня. Рік VI. Ч.15-16. С. 499), «Плекаймо церковний спів» о. Квіта Омеляна (1938. Лютий. Рік XXXIII. Ч.2. С. 52-55), «Як собі радити без дяків?» автора з підписом: «Священик без дяка» (1916. 1 лютого. Рік XII. С. 133-134).

[17] «Львівсько-Архіепархіальні відомости» (1889-1944) – релігійно-церковна преса.

[18] «Ілюстрований музичний календар» (1904-1907) – фаховий музичний часопис, що видавався під егідою Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові при «Союзі співацьких товариств у Львові» за редакцією О. Бережницького та С. Людкевича. Видавець Ромуальд Зарицький. Вийшло 4 річники, структура яких включала «Альманах музичний: Літературна часть першого ілюстрованого календаря музичного». Тут містилися статті про композиторів та виконавців, відомості про музичні форми, жанри та елементи музичної мови, висвітлювалися деякі події з музичного життя Західної України, цитувалися слова видатних людей про музику, подавалися рецензії на давні і новіші музичні твори, рецензії з концертів тощо. Серед дописувачів видання були С. Людкевич, фольклорист В. Шухевич, диригент і композитор

І. Біликовський, відомий скрипаль О. Бережницький, хоровий диригент о. В. Домет Садовський та сам Р. Зарицький.

[19] «Артистичний Вістник» (1905-1907) – щомісячний журнал з питань музики, театру, образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва, архітектури. Видавав Союз співацьких і музичних товариств у Львові. Починаючи з 1905 р. вийшло 10 номерів (три з них спарені). Редактори – С. Людкевич, І. Труш.

[20] «Українська музика» – місячник, орган Союзу українських професійних музик у Львові, що виходив з березня 1937 (Стрий) і з березня до червня 1939 (Львів) при допомозі НТШ. Головний редактор – З. Лисько. Містив статті з історії української музики, взаємин українських і закордонних музичних культур, народну музику, композиторську творчість, термінологічні проблеми з музичної термінології; рецензії, бібліографію, хроніку музичного життя.

[21] «Музичний листок» – журнал 1925 року. Головним редактором був С. Людкевич.

[22] «Наша культура» – науково-літературний місячник. Виходив впродовж 1935 – 37 рр. (32 кн.) у Варшаві. Головний редактор і видавець – І. Огієнко. Відповідальні редактори – І. Коровицький, О. Марковський та А. Огієнко. Висвітлювалась історія української культури, систематично друкувалися рецензії, хроніка, а також бібліографія поточних видань. У наш час матеріал перших публікацій про церковний спів передрукував Володимир Сивохіп – генеральний директор Львівської обласної філармонії та викладач Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка.

[23] «Зоря Галицька» (ориг. Зоря Галицкая, Зоря Галицка) – перший національний український часопис українською народною мовою в Галичині та Україні. Виходила з травня 1848 року до 9 квітня 1857 року у Львові. Газета заснована як тижневик, у 1849–1853 роках виходила двічі на тиждень, далі знову повернулася до попередньої періодичності. З другої половини 1851 року та в 1852–1854 роках за редакторства І. Гушалевича, Б. Дідицького та С. Шеховича «Зоря Галицка» мала москвофільське спрямування, породжуючи мовну хаотичність і негативне ставлення до всього українського. Проте, впродовж десяти років вона залишалася провідним часописом для населення Австрійської імперії, сприяла становленню української мови та культури й стала поштовхом для розвитку преси на Галичині, Буковині та Закарпатті.

[24] «Перемишлянин» — календар-альманах, який, починаючи з 1850 до кінця 60-х, майже щорічно видавав директор Перемишльської друкарні Я. Досновський за редакцією А. Добрянського, Б. Дідицького та ін.. Вміщував

запозичені наукові статті мовою оригіналів: російською, українською, польською та німецькою.

[25] «Сіонъ Рускій» (з 1872 р. − «Рускій Сіонъ», 1880-1882 − «Галицкій Сіонъ») − український греко-католицький двотижневик, орган Львівської архієпархії УГКЦ. Часопис виходив у Львові 1871-1885 р. з ініціативи і за головного редактора о. Сильвестра Сембратовича (до 1879 р.; у співредакторстві оо. Юліяна Пелеша, Йосифа Мільницького, Климентія Сарницького, Олексія Торонського та ін.), згодом: Йосифа Мільницького, Олександра Бачинського, Івана Бартошевського. В «Сіоні Руському» публікувалися статті з богослов'я, церковної історії і права, біблійних наук, а також проповіді і статті на різні теми. «Сіон Руський» видавався етимологічним правописом, народною мовою з церковно-слов'янізмами.

[26] «Галичанин» – щоденна газета, яка виходила у Львові впродовж 1893-1913 років.

[27] «Слово» – галицький москвофільський часопис, що висвітлював громадсько-політичні та літературні питання. Виходив у Львові двічі на тиждень упродовж 1861-1887 років.

[28] «Богословський вістник» – науковий часопис, що виходив у Львові впродовж 1900-1903 років. Як правило тут містилися праці з історії церковних відносин в Галичині.

«Записки Наукового товариства ім. Шевченка у Львові» (далі − Записки НТШ або Записки) – серійне видання, яке і досі здійснює Наукове товариство імені Шевченка (НТШ), починаючи з 1892 року. До розбудови видання особливо приклався Михайло Грушевський (1897-1913) під редакцією якого вийшло 107 томів. В «Записках НТШ» друкували найрізноманітніші дослідження, студії, розвідки, публікації матеріалів з історії, археології, археографії України, літературознавства, мовознавства, фольклористики, етнографії, філософії, мистецтвознавства та інших ділянок української гуманітаристики, а також численні рецензії, бібліографічні огляди,присвячені працям з різних ділянок зазначених наук українських і зарубіжних учених.

Видання виходило до 1930-х років у Львові. Однак після приходу на Західну Україну влади більшовиків львівське НТШ було розгромлене, а багато українських науковців подалися на еміграцію. Відтак понад 50 наступних томів «Записок НТШ» було видано Науковим товариством імені Шевченка у США. В Україні видання було відновлене 1990 року, а відповідальним редактором призначено Олега Купчинського.

[29] «Музичний вісник» – журнал, що виходив з1921 по 1930 роки.

[30] «Нова Зоря» – україномовна газета на релігійну тематику, заснована у Львові 1926 р. Виходила у Галичині до 1939 р. Її редакторами були о. Тит Галущинський (1926-1927) та Осип Назарук (1927-1939). Газета висвітлювала життя Церкви, її історію, а також українське культурне життя.

[31] «Наша культура» – науково-літературний місячник. Виходив у Варшаві 1935-37 (32 кн.). Головний редактор і видавець – І.Огієнко. На його сторінках висвітлювалась історія української культури, зокрема питання історіографії України, музейництва, мово- та літературознавства, історії освіти, музики.

ДОДАТОК Б
Примітки до Розділу ІІ:

[1] Перелік різних за тематикою видань знаходиться у «Списі книжок Видавництва ЧСВВ в Жовкві» о. Р. Луканя, у рецензії «Свенціцький І. Опис рукописів Народного Дому з колекції Ант. Петрушевича. Львів, 1906» М. Олексіва [280], у статті «До питання про бібліографію стародруків» Е. Пеленського [286] та інших працях. Важливі завдання ставили перед собою автори публікацій, серед яких О. В. «До нашої церковної термінології» [241], М. Щепанюк «В якій мові відмовляє наш нарід свої щоденні молитви?» [351], М. Каровець «З дискусії на тему народних молитов» [160], Г. Костельник «Історичні значіння виразу “православний”» [180], Спирідон Кархут «Нове видання Служебника: Правила правопису й мови та зміни в дотеперішнім часі» [161] та інші. Показовим стало видання у 1924 році підручника з церковної історії «Історія християнської церкви» Я. Левицького, у якому розглянуто заснування і поширення Христової церкви від апостольського періоду та подано історію української католицької церкви до найновіших часів. Варто зазначити, що 1903 року вперше було видано повну українську Біблію («Святе письмо Старого і Нового Завіту») у перекладі П. Куліша, І. Пулюя та І. Нечуя-Левицького.

[2] Як от Требники, Молитвослови, Служебники тощо. Серед них своїми зукраїнізованими та орфоепічно виправленими текстами вирізнялися «Октоїх» (1896), «Псалтир» (1901), «Служебник» (1905), Тріоді Постова та Квітна (1906-1907 рр.), а згодом – «Требник» (одночасно виданий у Львові у 1925-1926 рр. з благословення митрополита Андрея, і у Жовкві 1926 р. з благословення перемишльського єпископа Йосафата Коциловського), «Нове видання Служебника» (1930) о. С. Кархута та ін. [634]. Важливою подією стало видання «Великоднього Євангелія» св. Йоана гл. І, стих 1-17 українською мовою, перекладене єпископом Йосифом (Боцяном) з друкарні НТШ у Львові 1919 року [381, С.70]. Низку церковних служб опублікував І. Дольницький (акафісти, служби святим, молебни тощо). 1924 року о. Микола Галянт у Львові упорядкував і видав «накладом Товариства св. Апостола Павла» «Устав церковних богослужень», який цього ж року був переглянутий і доповнений обрядовими замітками професором богословського факультету у Львові о. Володимиром Садовським [77].

[3] Зокрема, – основи католицької науки, упорядкування та систематизація вивчення уставу майбутніми священиками та монахами, цензурування книг, застереження при наданні святих Таїнств, особливість та послідовність відправи Літургії і Часів, використання церковної атрибутики (начиння) під час богослужінь тощо. Такі дискусії вплинули на активізацію наукової діяльності й збільшення накладів і номенклатури видань літургійно-ужиткового спрямування, особливо – уставів: «Типіка» І. Дольницького (1899), «О сьвящених обрядах» І. Дольницького (1900), «Типіка

перемиського» о. Гургули (ймовірно Володимира Івановича – *С. Г.*; 1903) [254], «Підручника церемоній» І. Дольницького (Львів, 1907), «Літургіки гр. кат. Церкви» о. Є. Гузара (Львів, 1910) «Молитвенника християнської родини» (містив молитви, акафісти, науку для подружжя, Літургію, чин вечірні, утрені, тропарі та пісні) накладом видавництва Чину св. Василія Великого (Жовква, 1910) та інших.

[4] Діяльність Малої або нижчої семінарії у Львові (точну дату створення не вдалося встановити, існувала до 1939 року) була регламентована «Правилом Меньшои Семинаріи Рускои Львовскои», поміщеному в «Додатку чинностей і рішень Руського Провінціального Собору в Галичині, що відбувся у Львові 1891 року». Очевидно, що заклад працював з перервами, бо дані про розпочатий ним навчальний процес знаходимо й у 1918 р.. Мала семінарія знаходилася у фронтових забудуваннях Духовної семінарії по вул. Сикстуска 39 а у Львові і являла собою спершу своєрідну хлоп'ячу гімназію класичного типу з інтернатом (помешканням), а пізніше (з 1932 р.) – класичну середню школу для бідних та інтернат [134]. Важливо, що 1 січня 1932 року Митрополичий ординаріят повністю відділив адміністрацію інтернату Малої семінарії від адміністрації її гімназійних курсів [382, С.1].

У склад ректорату Малої семінарії входили отець ректор (настоятель школи та інтернату), отець духовник (займався духовними справами) та отець префект (вирішував дисциплінарні та економічні питання) [382, С.2]. Основним завданням навчального закладу було виховати у християнському дусі майбутніх студентів теології.

Підставою змінити статус гімназії на рівень школи стали проблеми, пов'язані з визнанням польською владою документів Малої семінарії. Тому митрополит Андрей у 1930 році заснував повну гімназію у Львові (з поглибленим вивченням навчальної програми – *С. Г.*), щоб молодь мала можливість закінчити чи продовжити початі у школі студії, а в 1931 році, коли виникла нагальна потреба, заснував філію Малої семінарії в Рогатині [562, С. 32].

Для подібної новоствореної у 1922 році Малої семінарії Андрей (Шептицький) купив майно на Збоїськах і Великому Голоску Жовківського передмістя Львова (тепер Збоїща Шевченківського району Львова), де представники чину Редемптористів вели вищу виховну діяльність для хлопців юнацького віку (ювенат).

Окрім цього з 1814 року існувала ще одна Мала семінарія для римо-католиків, навчання яких проходило у будівлі колишнього монастиря ордену Кармелітанок Босих у Львові, а до ІІ світової війни – в університеті Яна Казимира у Львові. Сьогодні цей навчальний заклад отримав назву Вища духовна семінарія РКЦ і знаходиться в Брюховичах під Львовом.

[5] Цей навчально-освітній заклад до 1888 року існував під назвою Бурса для дівчат русько-католицького обряду, відтоді і до 1912 – як Руський Інститут для дівчат.

[6] Вперше будівля Перемишльської духовної семінарії була збудована в XVIII столітті греко-католицьким єпископом Перемишля Юрієм Винницьким (близько 1710). Вдруге у XIX ст. (близько 1845). В неокласичному стилі будівля втретє була збудована 1912 року за ініціативи єпископа Костянтина Чеховича та сприяння митрополита Андрея (Шептицького). Як повноцінний навчальний заклад урочисто відкрита 1921 року єпископом Йосафатом Коциловським.

[7] Заснована австрійським цісарем Йосифом II у 1783 році. На її базі було відкрито Греко-католицьку богословську академію (1929), яка сьогодні відновила свою діяльність як Український католицький університет (2002).

[8] Внаслідок закінчення ювілейного відпусту в п'ятдесяті роковини проголошення догмату Непорочного зачаття Пресвятої Діви Марії 27 листопада 1904 року хор семінаристів співав святкову літургію в церкві Преображення у Львові. Одночасно в цей день в часі причастя і після літургії церковні пісні виконував хор «Бояна» та учнів руської гімназії [29].

[9] Отець Петро Хомин (1891– 1988) – український релігійний діяч, греко-католицький священик, педагог і журналіст родом з Ходорівщини Жидачівського району Львівської області. Богословську освіту здобув у Львівському (1912-1914) та Віденському (1914-1916) університетах. В 1919-1922 роках вивчав право в університеті в місті Брно (тодішня Чехословаччина). 1923 року у Львові єпископ Йосиф Боцян рукопоклав його у свщеницький сан. З 1924 по 1940 – служив у церкві Преображення Господнього у Львові, був катехитом Львівських середніх шкіл. Від 1928 до 1939 – секретар Богословської академії у Львові, співредактор журналу «Богословія», від 1929 року – редактор священицького журналу «Нива», від 1934 року – радник Митрополичої консисторії у Львові, член Церковного суду і Референт соборчиків, учасник унійних конгресів у Велграді. Після 1945 року виїхав в Австрію (Мосдорф, Зальцбург), з 1951 року – в Торонто.

[10] Із спогадів М. Антоновича дізнаємося, що Д. Котко вивчав з хором «літургічні співи, що нав'язували до київських традицій. Маєстатичні, стрункі речитативи, що перепліталися з розлогими мелізмами, якась особлива повнота хорового звучання, багаті гармонії з перевагою мінорного ладу. Старовинні мелодії з своєрідною аскетичною строгістю – все це було для нас новим… і при цьому неймовірно рідним. Хор з його церковними співами робив таке сильне враження, що польська влада навіть дозволила співати Літургію на радіо (запис проходив в Успенській (Волоській) церкві Львова – *С. Г.*), що і в далекі часи було небуденною подією» [386, С.64-65].

[11] Гандзій Дем'ян (1914 – 1990) – представник української музичної культури родом з Львівщини (народився в с. Любша Жидачівського повіту). Навчався в сільській народній школі, а потім у гімназії в Стрию. Вищу освіту здобув у Львівському університеті (класична філологія) та у Музичному інституті ім. М. Лисенка (диригентський відділ). Диригував студентським хором в Журавні, був регентом церковних хорів в Домажирі та Страдчі під Львовом. Деякий час диригував хором студентів Львівського університету

ім. Івана Франка та хором Малої семінарії. Окрім цього співав у студентському хорі «Бандурист» та згодом став його співкерівником. У період німецької окупації писав статті на музичні теми та керував хором молоді у Кракові. Після закінчення війни був заарештований більшовиками, ув'язнений та вивезений в Сибір. Після звільнення 1956 року оселився в м. Долина на Прикарпатті, де провадив хор медиків та активно займався громадською роботою.

[12] Ще в 1891р. посол Брилинський в австрійському парламенті намагався вирішити питання про заснування в Станиславові духовної семінарії. Проте ці спроби були невдалими. Потім тодішній ординарій Станиславівської єпархії (доречі створена 1885 року) єпископ Юліан (Сас-Куїловський), подбав про складення кошторису на будівництво семінарії. Наступний ординарій Станиславівської єпархії − владика Андрей (Шептицький) − 1900 р. добився від австрійського уряду дозволу на спорудження семінарії. Довгоочікуване будівництво закладу розпочалося в червні 1902 р., а 14 січня 1907 р. перші 19 семінаристів розпочали своє навчання. Серед предметів особлива увага відводилася вивченню «Пастирського богослов'я», канонічного права та догматики.

До часу офіційного відкриття навчального закладу станиславівці, що бажали прийняти духовний стан, приймалися у Львівську духовну семінарію. Кандидати, на основі свідоцтва про закінчення гімназії, мали обов'язково вислухати св. Літургію в катедральній церкві Станиславова, здати іспит з церковного співу і основ християнської віри [135].

Варто зазначити, що під час І Світової війни семінарія була закрита російськими військами, відновивши свою діяльність восени 1917 року. З приходом радянської влади у 1945 р. заклад знову став недоступним: майже всі викладачі та семінаристи були заарештовані, а матеріальні статки, в тому числі й бібліотечні фонди, були конфісковані.

Новий етап в житті семінарії розпочався 12 липня 1990 р., коли за ініціативою Івано-Франківського владики-ординарія Софрона Дмитерка (ЧСВВ) вона відновила свою діяльність як Івано-Франківська Вища духовна семінарія ім. Св. Свящ. Йосафата і 1серпня 1990 року тут було розпочате навчання семінаристів.

[13] Варто зазначити, що виникнення Ставропігійського інституту 1793 року (діяв до 1940) було зумовлене діяльністю Львівського православного Успенського братства, утвореного з міщан-українців (1586-1592) та згодом Львівського ставропігійського братства (1593-1788) [434, С. 171].

[14] Станом на 1904 рік диригентом хору, складеного з шістнадцяти вихованців Ставропігійської бурси, став Ілля Цьорох, завдяки якому колектив був залучений до великого духовного концерту з нагоди ювілею проголошення догми Про Непорочне Зачаття Пресвятої Діви Марії, що відбувся 12 (25) листопада 1904 року в залі Львівської філармонії. Критикуючи виступи усіх присутніх на імпрезі колективів, О. Нижанківський писав: «Безпрограмне виконання не йде тут в рахунок, бо навіть не чути було,

що властиво співають. По духови композиції можна було догадуватись, що се Давидове «Се нині…»» [233]. Інший же дописувач зазначав: «Концерт зложений з самих духовних творів протягнув ся майже три години і полишив слухачам дуже гарні враження артистичні» [74].

[15] Цікаво, що в березні 1896 році Єпископський ординаріят в Станиславові затвердив приписи згідно яких школярі повинні бути присутніми у неділі та святкові дні на богослужіннях у найближчій церкві, відмовляти молитву у навчальному закладі перед початком і в кінці робочого дня, а також виконувати в школі церковні пісні: «Належить памятати о томъ, щобы що-найменше три разы въ тыждни отмавлялись молитвы и спѣвали ся пѣсни посля того обряда, до котрого належить меншость дітей» [282, С. 50].

[16] Був зведений біля підніжжя Святоюрської гори на вул. Петра Скарги, 2а. Згодом цей будинок на початку 1909 року митрополит віддав ченцям-студитам під нову обитель – священномученика Йосафата. При монастирі в різний час діяли навчальні, виховні, наукові студитські інституції, богословський науковий інститут (1909/1910-1939 рр.); іконописна школа (1927- 1939 рр.), товариство (1919-1944 рр.), архів (1909/1910-1939 рр.). Відтак змінювалися і назви: з 1911 року – монастир і інститут студитський у Львові, з 1913 – Інститут св. Йосафата, з 1918 – «Студіон»: монастир і інститут виховавчий бр. бр. студитів; з 1932 і до 1945 року – Монастир св. свщм. Йосафата «Студіон» [635].

[17] Невдовзі за прикладом станіславівської, дяківську школу було відкрито у Самборі (1909), куди приймалися юнаки греко-католицького віросповідання віком від 16 років, з відповідними голосовими даними та на базі закінченої народної школи [530]. В обох закладах викладалися як загальноосвітні (релігія, українська мова та історія України, рахунки і письмо), так і спеціальні предмети (спів і церковний устав).

[18] Зауважмо, що в результаті обговорення на засіданнях єпископського комітету плану вивчення предмету релігія у загальноосвітніх школах впродовж 1890-1894 рр. у нижчих гімназіях (4 класи) пропонувалося вивчати біблійну історію Старого і Нового Завіту, катехизм і літургіку; а у вищих гімназіях (8 класів) передбачалося освоєння біблійної історії Старого Завіту, історії Нового Завіту, великого катехизму, церковних обрядів, літургіки, історії церкви, догматики, етики та апологетики чи історії церкви (на вибір) [45]. Важливо, що одним з надобов'язкових предметів був спів, який вивчався протягом усього навчального періоду, а зі здібних учнів формувався хор.

Показовою у цьому напрямку стала діяльність Теребовлянської гімназії (існувала з 1906 по 1939 з трирічною перервою під час Першої світової війни). Тут відомим місцевим композитором і диригентом, випускником Львівської семінарії та консерваторії, катехитом Є. Турулою (1882-1951) був організований учнівський чоловічий хор (керував з 1906 по 1914), про майстерність та ентузіазм якого свідчить поїздка з виступом у Єрусалимі в 1906 році, а також участь у концертах та фестивалях Теребовлянщини [581, С.322].

[19] о. Михайло Соневицький – греко-католицький священик, папський шамбелян, заступник директора бережанської гімназії Матеуша Куровського, вчитель релігії та української мови. Батько Ігоря Соневицького.

[20] У XIX ст. о. Маркіян Шашкевич – письменник; митрополит Спридон (Литвинович); о. Михайло Куземський – один із засновників «Народнього Дому» у Львові, останній греко-католицький єпископ Холмщини; Володимир Гузар – надрадник суду та інші. У XX ст. о. д-р Омелян Огоновський – професор української мови і літератури Львівського університету; о. Ігнатій Юхнович – автор статей на релігійні і політичні теми; о. проф. Іриней Готра – директор школи оо. Василіян у Бучачі, секретар митрополита Андрея (Шептицького); о. Лев Джулинський – автор місійних релігійних книжечок; Євген Гузар – крилошанин, катехит, професор теологічного факультету Львівського університету; Денис Січинський – професійний композитор; Богдан Лепкий – професор української літератури Краківського університету та багато інших [402, С. 75-79].

[21] «Руське Педагогічне Товариство» (згодом «Рідна школа») діяло з 1881 по 1939 р.. Створена Товариством мережа навчальних закладів (приватних шкіл, гімназій, дитячих садків, фахових шкіл, різноманітних курсів) та активна участь у заснуванні п’яти вчительських семінарій (першою була дівоча вчительська семінарія, заснована 1903 року у Львові) сприяли формуванню і розвиткові різнорівневої освіти у всіх районах Галичини [586, С.172-173].

[22] Данило Іванович Танячкевич (1842–1906) – галицький громадсько-політичний діяч, публіцист, греко-католицький священик (з 1868 р. парох у селі Закомар'ї – Золочівський район Львівщини). Організатор і опікун таємних учнівських громад у гімназіях та кредитних спілок, поширювач творів Т. Шевченка, автор низки брошур і памфлетів на різні політичні, церковні та економічні теми.

[23] Походив з родини греко-католицьких священиків. Парох в с. Красному (Буський район Львівська область).

[24] Юстин Гірняк (1877 – 1958) – греко-католицький священик з Бучача (рукоположений 1899), публіцист, громадський діяч. У 1903 році почав свою працю на ниві душпастирства в селі Тязів, згодом в Пільній Торговиці і Гостовій, в Угринові Долішньому, Ямниці (Івано-Франківська область). У 1909 році на теологічному факультеті Віденського університету намагався захистити докторську дисертацію на тему «Раціоналізм і початок християнства». Працював катехитом в школах Коломиї, а від 1912 р. у двох гімназіях Станиславова [636]. У 1928 р. був призначений радником єпископської консисторії в Станиславові, а в 1932 р. – деканом Станиславівського деканату та почесним крилошанином при єпископській капітулі. Після війни став душпастирем УГКЦ в Інсбруці, де також був головою Братства св. Андрея. Згодом жив у Міттенвальді в Німеччині, Великобританії та США.

[25] Згідно документальних свідчень Михайла Попеля 15 вересня 1918 року варто вважати датою відкриття навчального закладу [549, С. 18-19]. З приходом радянської влади у 1939 році гімназія отримала назву «Середня школа №1 ім. І. Франка», а у грудні 1941 року її було реорганізовано у «Державну гімназію з українською мовою навчання в Дрогобичі». Навчальний заклад проіснував до 1944 року.

[26] Михайло Опанасович Іваненко — уродженець м. Борзна на Чернігівщині. Закінчив фізико-математичний факультет Київського університету. Працював другим диригентом Дрогобицького «Бояна», був організатором хорових та театральних гуртків.

[27] Звичайно музичні предмети викладав М. Іваненко.

[28] Так, 23 лютого 1930 року у програмі прозвучало «…около 30 (!) колядок – з них деякі рідко співані» [340; 407, С. 30], 12 лютого 1931 р. – 22 коляди і щедрівки [131]. Захоплений співом гімназистів в духовному концерті в Дрогобичі у грудні 1937 р. рецензент писав: «Виведення пісень тим молодечим хором давало повне почуття естетики співу та дозволяє оцінити співучу частину молоді як надійний матеріал, здібний на майбутнє плекати із захопленням рідну пісню» [147].

[29] Офіційно відкрита 1 жовтня 1928 року. Керівниками філії з 1928 по 1939 роки було творче подружжя Ірини Любчак та Юрія Криха. [399, С.11].

[30] Зокрема, одним із випускників диригентських курсів в Тернополі був Богдан Антків − керівник хору товариства «Торбан» у с. Острів (Тернопільський р-н) [412, С.69], який здобув першу премію у номінації «Сільські хори» на Першому Краєвому конкурсі хорів Галичини (у сторіччя народин Миколи Лисенка) 1942 року.

[31] о. Віктор Матюк (1852-1912) здобув освіту в дяко-учительській школі в Перемишлі, а також у Львівській духовній семінарії. Маючи практику ведення хорів у Львівській та Перемишльській гімназіях, Львівській духовній семінарії та у селі Карів Сокальського повіту, у ХХ ст. він ввійшов зі значним творчим, педагогічним і виконавським досвідом. Сформувавши музичні погляди на основі регіональних традицій і принципів Перемишльської школи, у своїй композиторській творчості він надавав першорядної ваги богослужбовим і паралітургійним жанрам.

[32] Іван Кипріян (1856 – 1924) попри свою богословську освіту, здобуту у лавах Перемишльської та Львівської духовних семінарій, ще з гімназійних років почав цікавитися церковною музикою, про що вів розмови із композитором-священиком А. Вахнянином. Його мистецька діяльність була пов’язана із диригентурою сільськими церковними та світськими хорами, пропагуванням музичної спадщини Д. Бортнянського, А. Вахнянина, О. Нижанківського, В. Матюка та інших композиторів, записом народних пісень та написанням власних духовних творів.

[33] Іван Біликовський (1846 − 1922) – композитор, педагог, співорганізатор і диригент Станиславівського «Бояна». Здобуті музичні знання та основи техніки диригування у Станиславівській учительській семінарії, знання

контрапункту та гармонії – у Ф. Єдлічки (1872-1875), І. Біликовський втілював у диригентурі учнівськими хорами Самбірської та Станиславівської гімназій, працюючи вчителем співу і музики у школах Самбору, Станиславова, у Львівській учительській семінарії та викладаючи теорію музики у ВМІ ім. М. Лисенка у Львові. Більшість церковних творів набули популярності ще за життя композитора та залишились виконуваними навіть сьогодні.

[34] В. Матюк мав на меті видати чотири частини цього співаника. Однак, через відсутність матеріальних засобів, друком вийшла тільки перша з музичним додатком. До першої частини «Руського Співаника для шкіл народних» (Лейпціг, 1884. – 72 с.) увійшли: 1. Вправи (пріми і секунди). – С.1; 2. Вправи (терції). – С. 6; 3. Народні пісні. – С. 7; 4. Вправи (секвенції). – С. 17; 5. Веснянка. – С. 21; 6. Вправи (кварти). – С. 23; 7. А звідси гора: нар. Пісня. – С. 25; 8. Вправи (квінти). – С.31; 9. Вправи (сексти). – С. 37; 10. Вправи (септіми). – С. 50; 11. Вправи (октави). – С. 55; 12. Вправи на динаміку. – С. 67; 13. Інтервали скалі сумної. – С. 68; 14. Мале попурі з нар. Пісень: Ріка. Бурлаки. Мак. Бруква. Капуста. Морква. – С. 70.

Другої частини Співаника не знайдено.

Третя і четверта частини під назвою «Співаник для народних шкіл» (Ч.ІІІ і IV. – Б.м., Б.р. – 28 арк.) залишились у рукописі у відділі рукописів. Конс 79/10. п. 32. ЛННБ України ім. В. Стефаника й містять багато народнопісенних мотивів для три і чотириголосного співу.

Зміст: Ч. 3. Пісні на 3 і 4 голоси. 1. Вправи; 2. Веснянка; 3. Веснянка; 4. У лісок; 5. Зима; 6. Слава наша; 7. Згода; 8. Станьмо браття в коло; 9. Днесь пора і той час; 10. Жнива; 11. Боже, то твоє діло; 12. На весну; 13. Піснь народна; 14. Воробкевич І. Руська мова; 15. Воробкевич І. Веснянка; 16. Піснь на Воскресеніє (4-гол. Жін.); 17. Піснь на Рождество; 18. Плотію уснув (4-гол. Жін.); 19. Свят (4-гол. Жін.); 20. Пісня до Йосафата єпископа Полоцького (для С, А. і Б.).

Ч. 4: Пісні на 4 голоси (для мішаного хору). 1. Вправи; 2. Мурав'ї; 3. Пісня про збіжжя; 4. Сіяв мужик просо; 5. Піснь вечірня; 6. А звідси гора; 7. Труд; 8. Пісня погонича; 9. Воробкевич І. Учітеся діти; 10. Воробкевич І. У лісок; 11. Гоп, гоп! 12. О Боже, милий світе; 13. Згола; 14. Гей добрий день; 15. Пішов голос по дзвону; 16. Весна; 17. У карпатських горах; 18. Жовніри на марші; 19. Днесь пора і той час; 20. Нині день святий; 21. Маївка; 22. Пісня прощальна; 23. Щасть нам Боже; 24. Гей, працюймо; 25. Многолєтствіє; 26. Христос воскресе; 27. Єктенія; 28. Єктенія сугубая; 29. Що ж я буду діяв; 30. На чужині; 31. Псалом; 32. Царю небесний; 33. Бог предвічний; 34. Вселенная веселися; 35. Возвеселімся; 36. Піснь до Пресв. Богородиці; 37. Пісня св. о. Миколаю; 38. Бортнянський Д. Коль славен; 39. Гімн австрійський.

[35] о. Порфирій Бажанський (1836 − 1920) завдяки батькові з дитинства займався церковним співом. Згодом його навчання в Львівській греко-католицькій духовній семінарії, диригентсько-хорова практика (у Ставропігійській бурсі протягом 1864-1871 років), парафіяльна діяльність у навколишніх селах Львова, працелюбність та власні творчі спостереження

привели до потреби самостійного компонування богослужбової музики, видання численних теоретичних розвідок в галузі фольклористики, теорії музики, інструментознавства, в музично-театральному жанрі та музикознавчій публіцистиці.

[36] о. Максим Копко (1859 – 1918) навчався у Львівській духовній семінарії. Його педагогічний (працював катехитом і учителем співу в Перемишльському інституті для дівчат у 90-х роках XIX століття, викладав уроки релігії українською мовою) та диригентський досвід у ним же заснованому (разом з Й. Кишакевичем) товаристві Перемишльський «Боян» (1891), в учнівському та катедральному хорах в Перемишлі, сприяли активній духовно-мистецькій діяльності, зокрема фундації музичного видавництва «Бібліотека музикальна» (1897 − 1912) [505, С.45] та композиторській творчості.

[37] До нього ввійшли «Коляди» (№№ 1-31), «Пісні господарські» (№№ 32-144), «Пісні святим» (№№ 145-226) та чотири пісні до Пресвятої Діви Марії.

[38] Відтак, перший випуск містив «Службу Божу», яку Шкільна Рада, згідно з наказом №32168 від 26 січня 1900 року, схвалила для навчання в народних школах, при опануванні співу і літургійних пісень. Другий випуск під назвою «Церковні пісні», що містив 9 пісень і третій − «Коляди» (10 шт.) також були рекомендовані Шкільною Радою, згідно з наказом №26646 від 7 жовтня 1901 року, для навчання в школах. Четвертий і п’ятий випуски – «Школа народна, частина I і II», що були рекомендовані Шкільною Радою, згідно з наказом №33390 від 3 січня 1901 року для навчання співу в народних школах, відзначалися жанровою різнорідністю, адже тут М. Копко крім релігійних, використовував велику кількість народних пісень. Значна кількість церковно-співочих та паралітургійних зразків була поміщена у випуску №6 «На святий великий піст», №9 «Тропарі воскресні» (1904), №10 «Ніч Вифлиємська», №11 «На воскресіння Христове», а також №12 «Коляди».

[39] У збірнику І. Дольницький у вступній частині подав коротку характеристику церковних напівів, ділячи їх на ні, що підягають і не підлягають осмоглассю, продемонстрував ірмологійний нотний запис в межах гексахордової системи. Сам «Гласопіснець» він поділив на дві частини: 1 – містить наспіви тропарів, стихир та прокименів, що підлягають системі осмогласся; 2 – наспіви, що не підлягають цій системі, зокрема вечірньої, повечіря великого, утрені, літургії звичайної, літургії Василія Великого, літургії Преждесвящених (Раніше освячених) дарів, співи тріодні, стасної та світлої седмиці та інші.

[40] Ігнатій Полотнюк (1856 − 1903) − диякон і регент Станиславівського катедрального собору, засновник газети «Дяківський глас». Непересічний досвід, здобутий від батька-дяка у рідному Кристинополі, у хорі духовної семінарії, Ставропігії та собору св. Юра у Львові, сприяли його широкій культурно-мистецькій діяльності. Вона полягала у створенні низки хорів у селах (Клюсові, Нисмичах, Угринові, Цеблові, Боратині, Жабчому, Королівці, Сільці, Ольшаниці, Ботятичах, Креховичах, Новосілках), відкриванню читалень у Клюсові, Кристинополі (1884), власної школи дяків у Станиславові

(1888), веденню дяківських курсів у Кристинопільському монастирі (1884-1886), у кафедральному соборі у Станиславові (1888) та виступах на зборах дяківського комітету за поліпшення становища церковних співців. Підсумком 25-річної музично-педагогічної роботи І. Полотнюка стало видання масштабного підручника «Напівник церковний по образу пенія галицько-руських церквей» (Перемишль, 1902), який вміщував основні форми і розділи літургійного репертуару із відповідною систематизацією (чин вечірні, утрені, змінні частини Літургії, а також вибрані піснеспіви річного кола − Великого посту та неділі Пасхи). Поєднання у ньому рукописних та друкованих ірмолойних напівів з галицькою самолівкою (тогочасні одноголосі напіви) мало помітний вплив на подальший розвиток співочо-літургійної практики в Галичині [416].

[41] У збірнику 1911 року вміщено та опрацьовано піснеспіви з Божественної Літургії, а також паралітургійні пісні у відповідності до релігійних свят літургійного року.

А до видання 1924 року увійшли три частини: 1. Пісні зі св. Літургії; 2. Тропарі і кондаки воскресні; Прокимени літургійні; Пісні із вечірні; Пісні з утрені; 3. Пісні Великого посту; На Великдень з воскресної утрені; Пісні на празники Господні, Богородичні, Святих; Коляди. Тут знаходимо багато пісень В. Матюка, серед яких «Із над могил», «Пречиста Діво, небесна Мати» (слова О. Лепкого), гармонізації і обробки духовних пісень В. Стеха − «Просимо Тя, Діво», «Вихваляйте доли, гори», «О Маріє, Мати Божа», М. Лончини − «Назарета Любий цвіте», Л. Ремези − «Христос Воскрес! Радість з неба», С. Д. − «До Йосафата нині» та інші.

Відгук про це видання міститься у місячнику «Нива» [70].

[42] о. Йосип Кишакевич (1872-1953) − талановитий диригент й композитор, педагог і громадський діяч. Його музичні здібності та художні смаки розвивалися завдяки опіці батька-диригента та навчанні у Перемишльській музичній школі. «Проче своє знанє і образованє музичне набув Кишакевич в практиці через самоуцтво, то як се рідко у нас подибати, самоуцтво єго було систематичне і основне, а при тім поглублине знанєм класичних творів западно-європейських мистців-музиків» − писав у біографічному начерку про композитора його сучасник В. Садовський [140, С.58]. Духовна освіта у Львівській греко-католицькій духовній семінарії, педагогічна та диригентська діяльність в Перемишлі, служіння у Львівській Преображенській церкві (із 40-х років) сприяли розвитку його композиторської майстерності.

[43] До цієї антології ввійшла наступна тематика: число 1 – «Західно-українські коляди на мішаний хор» (23); 2 – «Вінчання на мужеський хор» [656]; 3 – «Панахида і похоронні пісні на мужеський хор» [662]; 4 – «Все упованіє моє на мішаний хор» (слова Т. Шевченка); 5 – «Владико Отче! Пісня до св. Свщмч. Йосафата на дво-, три- і чотироголосний жіночий, мужеський і мішаний хор» [653]; 6 – «Пісню слави заспіваймо! Пісня до св. Свщмч. Йосафата на дво-, три- і чотироголосний жіночий, мужеський і мішаний хор» (слова А. Труха) [663]; 7 – «Йорданські пісні на мужеський хор» (6); 8 –

«Всесильний Боже», «З плачем і стоном» («два гимни на жіночий, мужеський і мішаний хор») [658]; 9 – «Пісні під час читаної Служби Божої на жіночий хор» (9); 10 – «Вінчання на мішаний хор» (вміщено ті ж пісні, що і в числі 2) [656]; 11 – «Панахида і похоронні пісні на мішаний хор» [662]; 12 − «Служба Божа по західно-українському; народному розспіву на жіночий хор» [665]; 13 – «Воскресні пісні на жіночий хор» (8) [654]; 14 – «Церковні пісні на жіночий хор» (7) [666]; 15 – «Євхаристійні пісні на мужеський та мішаний хор» (5) [657]; 16 – «Йорданські пісні на мішаний хор» (ті, що в числі 7) [658]; число 17 – «Отче наш на мішаний і мужеський хор» [660]; 18 – «Ангел вопіяше» і Плотію уснув» для мішаного хору [652]; 19 – «Тебе Бога хвалим» і «Благальна пісня» для мішаного хору; 20 – «Воскресні пісні на мішаний хор» (5); число 21 і число 22 втрачені.

[44] Зокрема, «Вселенная веселися», «Радуйтеся всі люди», «Дивная новина», «Христос родився», «О, Предвічний Боже!», «Стань Давиде, з гуслями», «Бог предвічний», «Нова радість стала», «Тайна нам ся являє», «Дар нині пребогатий», «Бог ся раждає», «Небо і земля нині торжествують», «Херувими свят!», «Нині, Адаме», «Возвеселіться всі разом нині», «Нова радість світу ся з'явила», «В яслах лежить», «Предвічний родився», а також «Во Вифлеємі нині новина».

[45] Остап Нижанківський (1862 − 1919) попри духовну освіту, став організатором та диригентом співацьких товариств «Боян», церковного хору у селі Завадів на Стрийщині (близько тридцяти років), засновником та редактором «Музикальної бібліотеки» (1885), фольклористом та музичним педагогом.

[46] На увагу заслуговує, ч.3-4 «Півця», видана 1906 року. У ній поміщено 24 зразки погрупованої паралітургіки (пісні під час Служби Божої, Господські [«Отворіть ся царські врата», «Вірую Господи», «Поклін 5 ранам Христовим»], Богородичні [«Страдальна Мати»], пісні на честь українських святих [«Славна княжна Ольга Мати», «Великий князю Владимире»], принагідні [«З нами Бог», «На Вавилонських ріках», «Єдиним серцем», «Пречудесна», «Гимн народний», «З нами Бог»], похоронні [«Лишаю вас, пороги», «Прощай душе»]) і духовні хори («Кантата в честь Єскц: Епископа Константина») [252].

[47] Дуцько Іван (1867 – 1933) – греко-католицький священик, композитор, поет, громадський діяч. Разом із керівником місцевої школи Дмитром Бонкою організував в с. Малинівська Воля (поблизу м. Мостиська на Львівщині) церковний хор, який часто виконував його твори.

[48] Так, аналізуючи рукопис «Церковно-народного співаника», польський композитор і критик М. Солтис ще у 1896 році писав: «Поважне це діло в трьох частинах маємо перед очима і не знаємо, що більше хвалити: чи багатство релігійних ладових мелодій, чи працю муравлину і повну таланту автора, який потребував літ, щоб такого збору довершити» [47].

[49] Структура перших двох випусків (по 8 пісень в кожному) нагадувала богогласникову із ретельним підходом до порядковості пісень: пісні до

Господа, богородичні, пісні до святих, колядки і похоронні пісні. Певною невпорядкованістю вирізнився третій випуск (11 зразків), підготовлений Т. Луциком та О. Нижанківським, де богородичні пісні чергувалися зі зразками інших жанрово-тематичних груп (до ікони Діви Марії Латиської, пісня на Чесного Хреста, пісня до Діви Марії, колядка, пісня-молитва до Бога Царя, пісня покаянна, пісня до ікони Діви Марії, воскресна пісня, пісня до Пресвятої Тройці, пісня до всіх святих, хорал до Бога Творця), адже свої пісні автори вочевидь приурочували найбільшим святам в церковному році, починаючи від вересня – Різдво Пресвятої Богородиці до серпня – Переображення Господнього.

[50] Основу збірника склали обробки давніх церковних колядок, зокрема «Ой дивна, дивна», «Бог предвічний», «Согласно сьпівайте», «Возвеселімся», «Вселенная весели ся», «На небі зірка», «Дар нині пребогатий», «Нова радість стала», «Христос родив ся» та щедрівка «В галицькій землі».

[51] «Вінець...» містить 30 духовних пісень і 3 музичні варіанти до «Христос воскресе». Пісні нотовані на 2 або 4 голоси, більшість їх оригінальна («З повной, щирой груди», «Вихваляйте доли, гори», «Просимо Тя, Діво», «Левадов, долинов», «Зробіть Му місце», «Витай нам, хресте», «Відізвись, мій Боже»), але є й обробки пісень з «Богогласника» («Явний всему міру», «Воспойте согласно», «Істочниче благодати», «Ти, Йордане, возвеселися», «Ісус днесь»).

[52] Загалом збірник містить 40 пісень, з них 34 – у вип.1 і 6 – у вип.2. Перший випуск має авторський поділ на такі частини: пісні до Ісуса Христа, пісні до Пресвятої Діви Марії, пісні на Рождество Христове. Далі без структурного заголовка поміщені: пісні до ангела-хоронителя, до святих, пісні під час Служби Божої, страсні, воскресні пісні. Завершує випуск пісня «Боже великий, Боже всемогучий» із зазначенням «Руський народний гимн».

Другий випуск не ділиться на частини й містить різні за призначенням пісні в такому порядку: 1 – до Духа Святого; 2 – до Святого Василія; 3 – до Господа Бога; 4 і 5 – покаянні; 6 – колядка. За винятком пісень до Господа і колядки, у піснях цього випуску проглядаються структурні ознаки двох останніх розділів Богогласника – пісні до святих та пісні покаянного змісту. Пісня «Як втиснесь до серця» (No 4) має ремарку: «Пам’ятай о послідних річах, а ніколи не согрішиш».

Більшість пісень збірки «Ангельський хор» створені на слова і музику В. Стеха, частина з яких написана тільки на його музику без зазначення авторства слів. Деякі пісні є гармонізаціями композитора («Богом ще перед всіх вік», «Господь Бог предвічний», «Землю Юдейську»). Усі вони подані переважно у двоголосому викладі, тільки пісня «О Ісусе, Ти з любови», крім двох жіночих голосів, має підтримку баса, а гимн «Боже великий, Боже всемогучий» написано для мішаного хору.

[53] Володимир Василь Стех (1863 – 1945) – релігійний діяч УГКЦ, композитор. Духовну освіту здобув у Добромильському, Святоонуфрієвському (Львів) та Святоюрієвському (Кристинопіль)

монастирях. Музику вивчав у Львівській консерваторії. Працював регентом у Львові (1900), директором головної школи в Дрогобичі (1901 р.). Згодом виїхав закордон. Йому належить «Служба Божа з додатком кількох церковних пісень» (Філадельфія, 1917), до якої увійшло сім духовних пісень для мішаного хору: «Услиши, Господи» «Под Твою милість», «Увійди єрею», «О Ісусе! Ти між нами», «О Маріє, матінко моя», «Вірю у Тебе» та коляда «Чудесна зірка сіяє десь» (згодом перевидана М. Федоровим 1990 року у збірці «Різдвяні пісні»). У збірниках В. Стех вміщував численну кількість паралітургійних творів, в тому числі і створених на власні слова. Знайдені понад 80 пісень В. Стеха за богогласниковою схемою можна згрупувати таким чином: пісні до Господа − понад 50, у т. ч. більше десяти Різдвяних пісень; пісні до Богородиці − понад 20; пісні до Святих − всього 3 пісні (дві – до св. Василія та одна – до Миколая-чудотворця); пісні покаянні − 2 пісні («Як втиснесь до серця» і «Прийде година») [517, С. 98].

[54] Тадей Купчинський (1879 – 1938) – хоровий диригент, актор, режисер, музичний діяч, брат відомого цитриста Євгена. Його походження із інтелігентної багатодітної (був сьомою дитиною) родини священика, яка мешкала в с. Оглядів (нині Львівська область), часте відвідування місцевої церкви, породило бажання прилучитися до хорового мистецтва, стати ініціатором піднесення хорової справи, диригуючи низкою співацьких колективів: при українському ремісничому товаристві «Зоря», у філії читальні товариства «Просвіта» у Жовківському та Замарстинівському передмістях Львова, Львівським «Бояном». У 1927 році Т. Купчинський заснував і керував чоловічим (згодом мішаним) хором «Сурма» у Львові, що відіграв значну роль у музичному житті міста (епізодично диригент Т. Охримович, О. Плешкевич) [542, С.551], а в останні роки життя став організатором та диригентом хору у церкві Преображення Господнього у Львові.

[55] Зокрема до першого збірника ввійшло 15 творів: «Бог предвічний», «Бог народився», «Херувими свят», «Вселенная веселися», «У Вифлеємі», «Всі разом співайте», «Радість нам ся явила», «Нова радість стала» (Стеценка), «Нова радість стала», «Нова радість», «На небі зірка», «Нині Адаме», «Стань Давиде», «Слава во вишніх Богу», «Всяческая днесь радости».

Наступне доопрацьоване видання «Вселенная веселися. Збірка українських коляд і щедрівок (з нотами)» містило вже 30 пісень різдвяного святкового циклу: «Бог предвічний», «Бог народився», «Бог природу», «Вістку голосить», «Видів Бог», «Во Вифлеємі», «Возвеселімся», «Вселенная веселися», «Дар нині пребагатий», «Дивная новина», «Засіяв над сонце», «Ликуючи возіграймо десь», «На небі зірка», «Небо і земля ликує», «Небо і земля нині торжествують», «Не плач Рахиле», «Нова радість», «Нова радість стала (гал[ицьке] і з вел[икої] Укр[аїни]), «Нині Адеме», «О предвічний Боже», «По всьому світу», «Предвічний родився», «Радість Бог нам посила», «Радуйтеся всі люде», «Стань Давиде», «Станьмо враз всі співать», «Херувими свят», «Христос родився», «Цвіт мисленний»; 3 щедрівки: «В галицькій землі», «Добрий вечір тобі», «Ой сивая та зозуленька»; 3 пісні на

Святе Водохреща (на Йордан): «А у місті Єрусалимі», «Йордане приготовися», «На Йорданській річці».

[56] Зокрема «Пісня до Діви Марії», «За молитвами», «В сильній надії», «Боже, на землю руську поглянь» на сл. І. Дуцька, «Пісень на всемирное воздвижения чесного і живитворного хреста», «Пісень похоронна» для мішаного хору, «Піснь до Пречистої Діви Марії» для жіночого хору без супроводу.

[57] Зокрема богослужбові піснеспіви «Да ісполнятся» для мішаного хору [Карів, 25.06.1911; виданий у «Літургічних піснях» (Львів, 1927; 685)] та «Многая літа» для чоловічого хору і соло тенора [рукопис, б/д]).

[58] Матей (у черенецтві Мелетій) Лончина (1863–1933) ґрунтовну богословську освіту здобув у новіціаті отців Василіян у Добромилі (Старосамбірський район, Львівська обл.) та колегії єзуїтів у Кракові. Згодом став ігуменом монастирів у Дрогобичі, Кристинопілі (тепер Червоноград, обидва – Львівська обл.), катехитом школи у Жовкві (тепер Львівська обл.).

Він надрукував пісні «Благослови всім», «Гора ясна», З нашої землиці», «К Твому серцю ми прийшли», «Назарета любий цвіте», «Маріє Пренепорочна» (з акровіршем), «Славім всі Серце», «Партеніє, мучиниче славний», «Святий, великий Володимире», «По всій земли», «Під святий трон приближися», «Святителю Николає», «Піснь побіди», «Хрест се трон Твій», «О Йосафате, архієрею» та ін. [520].

[59] Зенон Кирилович (1865-1919) ввійшов в історію музикознавства як цитрист, композитор та священик УГКЦ. Він здобув освіту у Львівській духовній семінарії (закінчив 1891), згодом співпрацював із хором Коломийського «Бояна», пропагуючи власні композиції. Відома його духовна пісня «О Мати Божа, Мати єдина».

Постать Теодора Кириловича є не дослідженою. Збереглися його «Христос воскресе» для чоловічого хору (Перемишль, 1905) та «Дух святий» для чоловічого хору a capella (Перемишль, 1905).

[60] Зокрема «Молитва» («Серце чисто созижди») для мішаного хору, 1907.

[61] Ярослав Ярославенко (Ярослав Дмитрович Вінцковський, 1880-1958) – композитор, диригент, видавець, публіцист, інженер, громадський діяч. Попри професійну технічну освіту, він постійно удосконалював знання у музичній сфері, беручи приватні уроки по фортепіано та з основ вокально-хорового мистецтва у професора М. Пігня, згодом відвідуючи вільні лекції з музично-теоретичних дисциплін (читав професор Ф. Сломковський), з композиції (С. Невядомський), з композиції та гармонії (Я. Галь) у Польській консерваторії Львова. На початку XX ст. працював регентом хору в одній із церков Львова, щоправда приналежній до Російського Патріархату (ймовірно церква св. Георгія – *С. Г.*). У 1905 р. – став одним із організаторів і директором спеціалізованого музичного видавництва «Торбан», у різні роки керував хорами товариств «Сокіл» і «Основа», українськими хорами «Боян» і «Зоря», а також польськими – «Ехо» і «Лютня».

Він оприлюднив колядки, які сьогодні видані Галиною Стернюк-Ониськів у Львові 2011 року під назвою «Ярослав Ярославенко. Коляди для фортепіано» [702].

[62] Зокрема його «Вічная пам'ять» для мішаного хору (1937) присвячена пам'яті померлого приятеля Йосипа Доманика.

Йосип Доманик − довголітній член товариства ім. М. Лисенка, деякий час голова Львівського «Бояна» [600, С.522-524].

[63] Борис Кудрик (1897–1952, псевдонім «Рогатинець») – композитор, музикознавець, педагог, диригент, піаніст. Духовне виховання у сім'ї батька-священика в традиціях греко-католицької церкви та здобута широка гуманітарна освіта (випускник філософського та музикологічного факультету Віденського університету, фортепіанного відділу Львівської (польської) консерваторії ім. К. Шимановського) знайшли втілення у педагогічній діяльності Б. Кудрика. Він викладав у консерваторії Польського музичного товариства, згодом Музичному інституті ім. М. Лисенка (історія та теорія музики), в гімназії Сестер-Василіянок (музика), у Львівській духовній семінарії (музика), у Богословській академії (історія української музики). Його активна громадська позиція сприяла створенню Інституту церковної музики, який займався дослідженням церковної музики, та бібліотеки. Б. Кудрик був одним із перших членів Українського Католицького союзу, заснованого 1 січня 1931 року [585, С.98]. Окрім цього, він був автором низки музикознавчих праць та критичних матеріалів, серед яких «Огляд історії української церковної музики», «Українська народна пісня і всесвітня музика» та інші.

У досліджуваний період вийшли друком його окремі піснеспіви для мішаного хору − «Під твою милість» і «Отче наш», «Буди Імя Господне і Відпуст», «Єдин свят» (1942), «Святий Боже», «Алілуя», «Господи помилуй», «Слава Отцю, і Сину, і Святому Духові», «Хваліте», «Чеснішу від Херувимів», «Вічная пам'ять»; для жіночого хору a capella − «Милость мира», «Свят»; для чоловічого хору і соло a cappella − «Тебе поєм», паралітургійні пісні для жіночого хору − «Во всю землю ізиде віщаніє їх», «В пам'ять вічну буде праведник», «Чашу спасіння прийму», «Сотвори Господи многії літа», «Радуйтеся праведні о Господі!»; для мішаного хору − пісні на тексти псалмів «Господь – твердиня моя», «В Вифлеємі-граді» [672], а також «З духами праведних», «Зі святими упокой», у яких композитор наслідував і продовжував традиції представників перемишльської школи [433, С.122; 548, С.215]) та інші.

[64] У першій частині збірника знаходилися основи катехизму, 180 молитов, акафісти і Хресна дорога, у другій (дидактична) – наука для подружжя, у третій (літургічна) – чин вечірні, утрені, Служба Божа, богослужіння чотридесятниці, п'ятидесятниці і на всі свята в році, в четвертій – пісні церковні. Про цей збірник критик о. Іван Савицький писав: «Загалом збірник … є цінним вкладом у нашу убогу церковну літературу» [269].

[65] Заснування богословського факультету у Львівському таємному університеті, який функціонував у 1920-1925 роках [544, С.65] стало початком створення нової інституції для духовенства. Андрей (Шептицький), не зупиняючись у своїх намірах провести освітню реформу, ініціював втілення грандіозного проекту. Відтак, доручивши Йосипу (Сліпому) особисто підготувати статути для майбутньої академії, митрополит 28 лютого 1928 року призначив його ректором навчального закладу. Урочисте відкриття Богословської академії відбулось 6 жовтня 1929 року і було настільки значимим, що удостоїлося привітальної телеграми Папи Римського Пія XI, листів гетьмана України П. Скоропадського, історика Д. Дорошенка та багатьох інших відомих особистостей [562, С.90-102]. Заклад функціонував з 1929 року одночасно із діяльністю Духовної семінарії, про що свідчать листування ректора Йосифа (Сліпого) з римським конзультором Кирилом Королевським [373, С.237] та багато інших документів.

[66] Б. Кудрик був прийнятий на посаду викладача академії 1934 року. Історію музики та історію церковної музики читав на всіх п'яти курсах теологічного та філософського факультетах [374]. Показово, що він став автором навчального посібника для студентів «Огляд історії української церковної музики», вперше надрукованого у Львові 1937 року як один із томів (Т. XIX) «Праць Греко-Католицької Богословської Академії у Львові», що містив 144 сторінки [544, С.69].

[67] Про великий обсяг знань, на яких ґрунтувалася вища освіта духовенства, дізнаємося з розкладу навчальних дисциплін, які виносилися на вивчення впродовж зимового півріччя 1921-32 рр. Так, в перший рік навчання (перший курс) майбутні пастирі освоювали: Біблійну історію Старого Завіту, пояснення вибраних частин Св. Письма Ст. Завіту на основі церковнослов'янського тексту, граматику єврейської мови, біблійну герменевтику, історію старовинної філософії, граматику церковнослов'янської мови, літургіку (про храм і «церковні сосуди» (церковний посуд – *С. Г.*), чин вечірні, повечіря і полуночниці, утрені і часи – читав о. Стефан Рудь [368]). Впродовж другого року − вступ до Св. Книг Нового Завіту, життя Ісуса Христа, патрологію, догматику фундаментальну, теологію, історію Вселенської Церкви (до XIV ст.), історію найновішої філософії, граматику церковнослов'янської мови, християнську археологію, історичну інтерпретацію текстів XVII ст., в межах літургіки – «начерк вечірні і повечірія». Третій рік спеціалізувався на вивченні догматики спеціальної, теології, катехитики, педагогіки, загальних засад проповідництва, історії церковної унії на Україні до Берестейської унії (1595), історичних вправ, граматики церковнослов'янської мови, у літургіці засвоювалися знання з особливостей «Церковного року в його подвижній часті»). Впродовж семестру на 4 році навчання студенти вивчали: догматику спеціальну, пастирське богослов'я (про Св. Таїнства), годегетику, церковне право, джерела канонічного права східної Церкви, літургіку («Про церковне правило і Літургію св. Івана Золотоустого»), граматику церковнослов'янської

мови, проводили гомілетичний та історичний семінари, семінар канонічного права і церковнослов'янської мови, практичні вправи в навчанні релігії [19].

[68] Частина з дівчат, котрі закінчили навчання у цьому закладі стали відомими письменницями, діячами громадського та жіночого рухів, журналістами. Інші – долучилися до формування релігійного виховання молоді, ставши монахинями та мученицями. Були і такі, що загинули за краще майбутнє українського народу [553, С.76].

[69] У XIX ст. традиційний церковний спів вивчали здебільшого завдяки усному переданню. Проте поступовно впроваджувалося його альтернативне вивчення на основі нотних партитур. Як відомо, П. Бажанський 1862 року отримав рукопис восьмиголосої літургії (вихідні дані – Тернопіль, 1800), дві семиголосі патитури літургій з Кристинополя 1818 та 1836 років. Нотний спів католицької традиції утримувався (до 1833) в капелі собору св. Юра в Львові. В 1830-1835 роках його впроваджено в львівській семінарії (Григорій Шашкевич), що підтверджено 1835 року виконанням літургії за чотириголосою партитурою з Перемишля на богослужінні за упокій імператора Австро-Угорщини Франца II в латинському костелі. Поряд із цим, львівська семінарія дотримувалася регіональних традицій у співі тропарів всіх гласів за ірмолойними нотами. Доречі вперше таку хрестоматію традиційних піснеспівів видав семінарист Петро Любович у с. Острів на Тернопільщині у 1853 році [498, С. 56-57].

[70] Зокрема, професор Київської духовної академії Ф. Титов у своїй праці «Русское духовенство в Галиции: Из наблюдений путешественника» (1903) писав: «Хоровое пение у Святоюрськой та Успенськой церквях Львова крайне неблагообразное: крикливое, неровное, беспокойное», натомість загальнонародний справляв на автора «более благоприятное впечатление… Крикливость и резкость здесь значительно умеривались и сглаживались общим воодушевлением и могучестью звуков» [327, С.63].

[71] За даними історично-мемуарного збірника «Підгаєцька земля», виданного за кордоном 1980 року, Євген Гузар був священником у с. Завалів біля 1878 року. Тому, якщо дотримуватися відомостей з цього джерела, не виключено, що саме в цей час він створив церковний хор [547, С.490].

[72] Рід Гузарів досить давній. Дмитро Гузар мав трьох дітей Євгена, Лева та Ольгу. Лев Гузар, взявши шлюб з Вельгеміною Гамер, став батьком синів Олександра та Ярослава. У подружжі Ярослава Гузаря та Ростислави Демчук народилися донька Марта та син Любомир, котрий став верховним архиєпископом української греко-католицької церкви.

[73] Монастир Студитів у с. Зарваниця має довгу історію. Спершу він був спалений в часи турецьких наїздів (1683-1704), а після відбудови під назвою «кляштор» діяв до 1916 року. В період Першої світової війни монастир згорів, а на його місці збудовано помешкання для пароха. Одночасно за дієвої підтримки і матеріальної допомоги митрополита Андрея (Шептицького) було розпочато відбудову монастиря, яке тривало до 1922 р.. Проте, як і всі греко-

католицькі обителі, у 1946 році комуністи ліквідували зарваницький монастир.

[74] Наприклад, у збудованій ще 1837 року греко-католицькій церкві м. Хоростків (тепер Гусятинського району Тернопільської області) довголітній парох (від 1904 року) о. Теодор Турула [474, С.373] був настільки зацікавлений створенням церковного хору, що забезпечив окреме фінансування регента та наявність приміщення для репетицій. У свою чергу, вдячний керівник, збагативши духовний репертуар світськими творами, спрямовував виконавські сили не тільки на спів богослужінь, а й залучав хористів (вже у костюмах! – *С. Г.*) до виступів у концертних програмах важливих місцевій громадськості культурно-мистецьких акціях [534, С.84].

[75] Євген Купчинський (1867–1938) співав і виступав як акомпаніатор у хорі «Академічного братства» у Львові, яким керував композитор Остап Нижанківський. Він також концертував в складі хорового гурту «Дванадцятка» і був організатором хору в с. Ріпнів (Буський район, Львівська область) [582, С.327].

[76] Любович Петро (1826−1869) – священик, котрий ще під час навчання у Львівській духовній семінарії керував хором семінаристів (1851–1853), а згодом (від 1854) – хором Перемишльської катедри. До богослужбової музики ввійшов як автор літургій для мішаного складу [583, С.415] та збирач мелодій тропарів всіх гласів, вживаних у церкві села Острів (Тернопільський район Тернопільської області).

[77] Щонеділі диригував хором віденець, офіцер десятого полку драгунів, музикант О. Кубаш. Його наступниками стали о. Семен Савула, міщанин Семко Дроздик, народний вчитель Дмитро Андрейко, дяк Ігнатій Криштальський, о. Євген Цегельський, Модест Левицький та дяк Петро Готь (до приходу більшовиків) [581, С. 321-322; 534, С.81].

[78] Марія Пеленська народилася в 1860-х роках. Дівоче прізвище Раковська. Дружина священика Андрія Пеленського – пароха в Лисятичах з 1911 по 1939 р.

Глинська - Равлик Мирослава померла в німецькій тюрмі у Львові 1943 року.

[79] Вважається, що автором пісні є Ян-Станіслав Яблоновський, воєвода Руського краю, про що свідчать його мемуари та праця «Historya Obrazu Najświętszej Panny Maryi Bogorodzicy w kościele W. W. O. O. Bernardynów w Sokalu» (Львів, 1724). Проте, домініканець Садок Баронч, знаний своєю працею «Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce» (Львів, 1891), на основі підкамінського монастирського літопису припускав, що пісню створено «маршалком коронного трибуналу» з 1701 року, згодом Волинським воєводою Станіславом (у дослідженнях В. Щурата – Самійлом чи Стефаном) Лєдуховським.

Ю. Медведик, на основі досліджень М. Возняка, підкреслював римо-католицьке походження пісні, стверджуючи, що вона в латиномовному варіанті була поміщена у рідкісному польському стародруку XVIII ст. «Pieśńi

o Najświętszej Maryi Pannie, które się śpiewają przed Jej Cudownem Obrazem, koronami Watykań skiemi ukoronowanym od Ojca Ś. Benedykta XIII, w roku 1727, dnia 15 Sierpnia u W.W. O.O. Dominikanow, na Świętej Górze Różańcowej, nad miastem Podkamieniem Cetnerowskim. We Lwowie, w drukarni SSS. Trójcy R. 1752». Він також погоджувався з тим, що автором пісні «Пречистая Діва» є С. Лєдуховський [639].

[80] Отець Дмитро Курдидик (1868-1933) – громадський та політичний діяч, автор віршів духовної тематики, режисер драмгуртка, організатор перших зібрань і активний член товариства «Просвіта». Після закінчення теологічного факультету Львівського університету був направлений настоятелем однієї із церков м. Борщева (1899–1903) і с. Циган Борщівського повіту (1903). Важливо, що він сприяв переходу духовенства з москвофільства в українські традиції у кінці XIX ст. [572].

[81] У своїй праці «Огляд історії української церковної музики» Б. Кудрик відзначив відповідність твору І. Лаврівського із однойменним зразком у В. Матюка («Услиши господи глас мой, им же возвах і помилуй мя. Алилуя» – текст Пс. 26), який поміщений в «Співанику» в рубриці «пісні зі св. Літургії» після причасного стиха і перед «Благословен грядий» (сучасне «Благословен хто йде» − *С. Г.*) [191, С.95]. Проте, зважаючи на співставлення років життя композиторів, і на те, що І. Лаврівський, котрий жив раніше В. Матюка, не міг скопіювати цей піснеспів, прорахунок Б. Кудрика або помилка друку очевидні. Ми притримуємося зазначеної назви у зв'язку з оглядом періодичних видань, в яких вона зустрічалася.

[82] Подібні акції греко-католицької молоді відбувалися достатньо регулярно, в тому числі й сьогодні. Так, святкову академію на честь преосвященного серця Христового влаштували 11 травня 1934 р. учениці школи Василіянок у Львові. Крім творів у виконанні хору під диригуванням Д. Котка (акомпонував Б. Кудрик), прозвучали також солоспіви М. Гумінілович («Ізраїль в Єгипті») та І. Кулик («Мир вам») [310].

[83] Проходив у залі Музичного товариства ім. М. Лисенка. Жіночий хор (диригент Ст. Мішкевич) поряд із творами О. Нижанківського виконував кант «Пречистая Діво, Мати Руського краю» М. Лисенка [172]. Акцію було повторено у Станиславові 23 червня того ж року [39].

[84] Був організований Львівським «Бояном» в залі Народного дому. В програму свята входили: богослужбовий піснеспів «Да ісправиться» (із Літургії Передосвячених дарів) у виконанні жіночого тріо, паралітургійні чотириголосі концерти для мішаного хору (№19 «Рече Господь», №18 «Благо єсть ісповідатися Господеві» – повсякденний антифон Літургії св. Й. Золотустого) та восьмиголосі (двохорні) концерти (№4 «Кто взидет на гору», №9 «Се нині благословіте Господа», №5 «Небеса повідають славу Божию») автора [Додаток Г].

[85] У виконанні Тернопільського «Бояну» з-поміж інших творів, прозвучали фрагменти з Літургії композитора («Іже Херувими», «Святий Боже», «Свят») [367].

[86] Проходив у залі львівського театру. Окрім світських творів композитора, мішаним хором місцевого «Бояна» (диригент І. Охримович) виконано його духовний хоровий концерт на текст Псалма 138 «Камо пойду от лица Твоєго, Господи» [Додаток Г].

[87] Колектив мав у своєму репертуарі декілька духовних творів, зокрема ораторію «Христос на Оливній горі», яка була виконана колективом під керівництвом проф. О. Терлецького 24 травня 1933 року на концерті присвяченому творчості Людвіга ван Бетховена, що проходив в Тернополі [366, С.50].

[88] Капела дала три концерти в Станиславові та взяла участь у богослужіннях (у Страсну Середу та на Великдень у квітні 1919 року), що проходили у військовій церкві м. Стрия, складаючи при цьому данину місцевим традиціям шляхом використання української вимови у церковнослов'янських текстах. Цікаву згаду про останню подію залишив сам Кошиць: «На перший день свят ми співали літургію у військовій церкві десь за містом. Памятаю, що церква була в українському стилі. Співати словянський текст з українською вимовою було трохи незвично, бо в Україні (йдеться про Наддніпрянщину – *С. Г.*) в церквах співали з російською вимовою. Ми самі, не маючи практики, вимовляли «суконно» [500, С.38].

Основу репертуару Української республіканської капели, окрім обробок українських народних пісень [457, С.38], складали паралітургійні та богослужбові (в тому числі й «Літургії») твори композиторів «полисенківської епохи» (П. Демуцького, Я. Яциневича, М. Леонтовича, Ф. Попадича, К. Стеценка та ін.). Вагома частка була відведена релігійним кантам, які стали основою нових обробок. Серед них кант про Почаївську Божу матір, що репрезентувався і був виданий як «Ой зійшла зоря» М. Леонтовича, кант «Про страшний суд» П. Демуцького, «Св. Юрієві», кант розп'яттю Христовому, знаний як «Хресним древом розп'ятого», кант «Пречистая Діво, Мати Руського краю» М. Лисенка, колядка «Через поле широкеє» К. Стеценка та інші.

[89] Ось як відгукнулася газета «Новий час» на приїзд творчого колективу до Львова 10 і 11 грудня 1924 року: «Зал Народного Дому був переповнений…Хористи, співаючи з памяти, фразують і деклямують знаменито, зі всіма відтінками в динаміці. Знамените зіспівання поодиноких голосів робить хор подібним до інструменту (фортепяну чи органу)» [165]. Будучи надзвичайно вимогливим до виконання музичних творів, композитор С. Людкевич теж висловив своє захоплення майстерністю цього колективу: «Український хор Дмитра Котка став сенсацією дня, що будить великий інтерес серед широких мас і навіть музичних сфер, та удостоївся уже многих голосів ентузіястичних похвал і признання у рецензіях. Хор складається із молодих, свіжих, дужих та дібраних голосів із загальним соковитим та ядерним тембром. Під оглядом ритмічним та динамічним, а навіть кольористичним цей хор є взірцево зіспіваний. Ідеальне зіспівання хору особливо відчувається при виконанні характерних жанрів, твори яких без

яких-небудь зауважень є зразковими під оглядом дикції, ритміки і динаміки, і разом із надзвичайно дискретними, ледве помітними жестами диригента сильно вражають не тільки слух, а й зір слухачів» [217]. Під час перебування хору Д. Котка в Стрию 1924 року у пресі писали: «Вже по виконанню перших творів домінує однодушність осуду, що це дружина мужеського хору такої сили, добору і краси голосів та фінезії виконання, якої ще не довелось почути на тутешніх естрадах. Техніка співу цього хору, який всі твори без виїмку співає з памяти, вказує на прегарне вишколення, досіль невидане у ні одного з відомих нам галицьких хорів, та дорівнує хіба продукції незабутної у нас капелі Кошиця, з якої деякі співаки саме й опинилися у цьому хорі» [75].

[90] Згідно програми одного із численних концертів, що відбувся 10 грудня 1928 року у Львові, збереженої у інвентарі програм концертів Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів ЛННБ ім. В. Стефаника, до репертуару хору Д. Котка входили світські та духовні твори зокрема концерт №11 «Благословен Господь, яко услиша глас» Д. Бортнянського, «Нині отпущаєш» із «Всенощного бдения» А. Веделя, кант «Ой зійшла зоря» і колядки М. Леонтовича, К. Стеценка (колядка «Ой видить Бог, видить Творець», щедрівка «Ой, сивая та і зозуленька» та інші) [Додаток Г].

[91] Як-от в Денисові (тепер Козівський район Тернопільської області), Гримайлові (тепер Гусятинський район Тернопільської області), Острові (Тернопільський район Тернопільської області), Стриганцях (Стрийський район Львівської області) [463, С.85-86].

ДОДАТОК В
Примітки до Розділу ІІІ:

[1] Праці російських теоретиків (Д. Разумовського, І. Вознесенського та інших) були доступні у бібліотеці Ставропігійського інституту. Та тільки для П. Бажанського, москвофільські орієнтації якого були не такі вже рідкісні в тогочасному галицькому суспільстві, ґрунтовні узагальнення цих вчених і декларування ними необхідності відновлення основ давньої церковно-співочої системи були тим бажаним для нього ґрунтом, на якому він вибудував комплекс власних вимог до стилістики церковного співу.

[2] Виявлені у цій Літургії намагання Бажанського зберегти традиційність ірмолойного співу через запис відповідною системою нотації (квадратні або ірмолойні ноти на п'ятилінійному стані – *С. Г.*) та гомофонно-гармонічну фактуру чотириголосся з використанням церковнослов'янського тексту [503, С.149] не дали очікуваного результату у практичному застосуванні, зокрема і в церкві с. Сороки біля Львова, де він виконував обов'язки парафіяльного священика.

[3]На це ж спрямування вказує і публікація в кожній з Літургій «Науки церковного співу» з порівнянням окремих елементів ірмологійної та сучасної музичної систем. Також – і вислови самого Бажанського, опубліковані вже пізніше у праці «Натуралістична музика» (1913): «І СлБ. [Служба Божа] літографована муз. нотами, але ирмольогійном системом тонів зібраних самих ліпших мельодий старих дяків Поділя, Покутя, Львова, оо. Василіян в Бучачу натуралістично згармонізовані 3 звучними акордами без 7 акорда, то жіночими, то мужескими партіями, групами хорів. Они так мелодійні що нотний дяк легко їх виучит и що цілий нарід в церкві на слух перейме разом співати буде» [92, С. 21].

[4] Всі вони наявні у Літургії 1872 року.

[5] «Єктенія, Антифоны и інши коротки є въ першой Літургїи» [641, С.3].

[6]Деякі піснеспіви з них і досі виконуються у греко-католицьких церквах Тернопільщини (напр., «Господи помилуй» із Другої Літургії, «Святий Боже» третього варіанту з Четвертої Літургії тощо).

[7] Регіональні традиції спонукали і до публікації у збірнику 48 пісень на Господські, Богородичні та інші свята.

[8] Послідовність (назви подано в авторському варіанті) наступна: «На єктениях», «Антифони недільні», «Антифон 2-ий недільний» («Боже ущедри»), «Слава–Єдинородний», «Благослови душе моя», «Антифони повседневні» («Благо єсть»), «Антифон повседневний» («Господи воцарися»), «Антифон 3-ий» («Прийдіте возрадуємося Господеви»), «Сьвятий Боже»у

трьох варіантах, «Алилуя» у двох варіантах, «При читанню сьв. Євангелия» («Слава Теби»), «Єктения согуба» у трьох варіантах, «Підчас читаня молитов» («Господи помилуй»), «Пісня Херувимска» (5 варіантів), «Отца і Сина» (об'єднано «Милость мира», «И со духом Твоїм», «И мами ко Господу», «Достойно и праведно єсть»), «Сьвят», «Тебе поєм», «Достойно єсть», «І всїх і вся», «Отче наш», «Єдин Сьвят», «Причастни», «Услиши Господи», «Благословен грядий», «По "Спаси Боже люди твоя"» («На мнагая літа владико»), «Да исполнять ся», «Буди Імя Господне», «Відпуст» («Честнейшую Херувим»), «По "Слава ТебѢ Христе Боже"» («Слава Отцу и Сину»).

[9] Навіть у поодиноких випадках В. Матюк початковий виклад з унісону одразу ж розгалужує, перетворюючи фактуру у терцевий плин (початок багатьох рядків у № 20 «Достойно єсть»).

[10] Іван Емануїл Туркевич (1872-1936) був високоосвіченим і музично обдарованим священиком і педагогом.

[11] «Респонзорії до Єктеній», антифони недільні та повсякденні, «Алилуя», «Слава − Єдинородний» I, «Святий Боже» I, II, III, «Алилуя» I, «При читанні Євангелія», «Єктенія согуба» (lento recit.), «Іже Херувими» і «Яко да Царя» у II-у і III-у варіантах, «Отца і Сина», «Милость мира», «Тебе поєм» II, «Благословен грядий», «Буди ім'я Господнє», «Відпуст (Чеснішую Херувим)», «Після: «Слава Тебі Христе Боже»», «Додаток до респонзорій».

[12] Цей твір, що за авторським переліком охоплює 23 частини (реально 40 піснеспівів, а у перевиданні Інституту Літургійних наук УКУ у Львові 2003 року 41 піснеспів (додано вилучений раніше цензурою гимн «Боже великий єдиний» М. Лисенка), у передмові до видання композитор помірковано визначає як «збірник». Різниця між кількістю частин і піснеспів зумовлена тим, що С. Людкевич подає кілька варіантів (до 4-х) розспіву одного тексту.

[13] Недільні і повсякденні подані окремо; натомість до заключного не застосовано такої конкретизації. Навпаки, ремаркою «Недільний і повсякденний» композитор вказав на можливість виконання у різних видах «Літургії» (можна припустити ймовірність виявлення у ньому, за аналогією до світських циклічних форм, ознак синтетичного підсумування).

[14] Взагалі у творі зустрічається кілька різновидів приспівів − єктенії (хоча їх загальна кількість, порівняно з літургійними циклами перших десятиліть XX ст., незначна) та «Алилуї» (як окрема − шоста − частина; у структурі інших − у приспіві 2-го антифону недільного й 3-го антифону, «Да ісполнятся»). Важливу роль, йдучи за регіональною співочою традицією, надав композитор приспівам антифонів (зокрема, приспіви, що повторюються у інших піснеспівах, відіграють особливу організуючу роль «арок»).

[15] Варто зазначити, що весь ««Гласопіснець» І. Дольницького 1894 року являє собою низку систематизованих одноголосих піснеспівів греко-католицьких церков, фіксованих на п'ятилінійній нотній системі без метро-ритмічного поділу на такти та без наявності ключових знаків.

[16] Композиції духовної сфери, окрім широкого жанрового спектру, охоплюють значний хронологічний проміжок. Перша Служба Божа («Пісні для виконання під час Служби Божої») була написана у Перемишльський період творчості композитора 1893 року і мала ще чотири своїх варіанти [436, С.25], остання – у 1952 році.

[17] За цією ознакою можна припустити, що він був написаний для виконання хором одного з духовних навчальних закладів.

[18] Саме цей ракурс доступності був наголошений Б. Кудриком: «Найбільшою заслугою нашого композитора є гармонізації (здебільша мішані хорові) галицько-дяківських напівів, видавані около 1920-1930 рр. (Служба Божа G-dur, панахида, чин вінчання, «Тебе Бога хвалим» та інші), вкінці галицькі колядки. Поправна й мимо всієї простоти таки немонотонна гармоніка й держання голосів у межах щонайвигідніших регістрів пересічного голосу роблять ці твори гідними поручення для сільських хорів» [191, С.104].

[19] Твір віднайдено у 1980-х знавцем творчої спадщини композитора Лесею Степаняк. 1994 р. репринтне видання здійснив Богдан Шиптур, а 2000 році – Ганна Карась. За різними версіями, її написання значною мірою зумовлювалося матеріальним фактором: 1902 року для керованого ним церковного хору у селі Вікторів (тепер Галицького району Івано-Франківської області) за підтримки пароха Йосифа Домбчевського, або 1905 року на замовлення його дядька і пароха у с. Радча (тепер Тисменицького району Івано-Франківської області) Емануїла Січинського.

[20] Іноді ці асоціації підтримуються внаслідок виконавського наближення до «читка» (у другій частині «Да ісполнятся»), або ж звуковисотного розташування окремих партій за домінування сопрано (фрагмент «і молим ти ся, Боже наш» у «Тебе поєм»).

[21] Твір присвячено покійним рідним композитора – батьку Дмитру, матері Анні, сестрі Славомірі і брату Ростиславу. У той час композитор і служби у якій було відновлено в листопаді 1918.

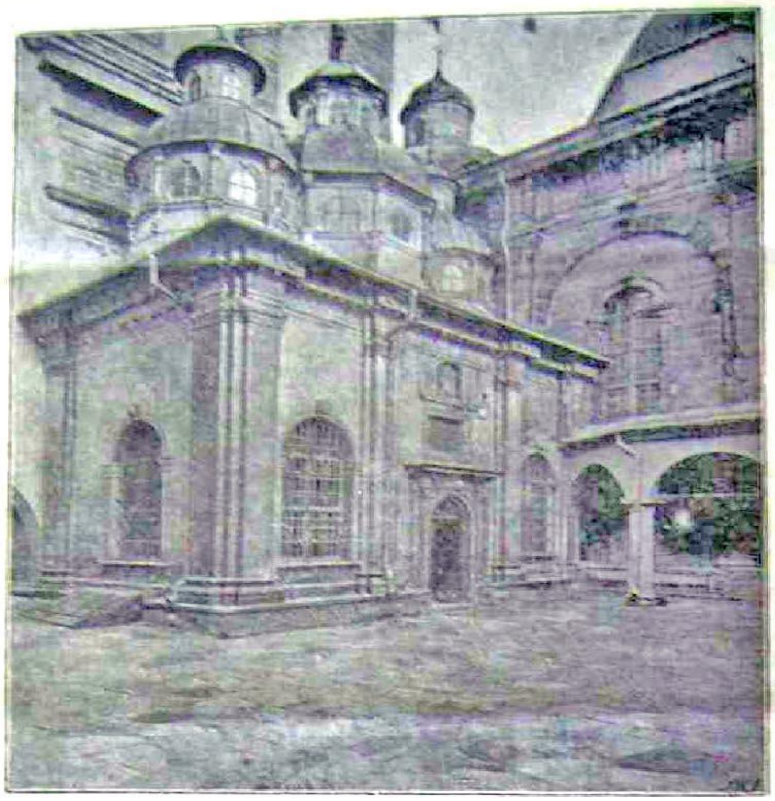
[22] Була видана виконавчим органом релігійної громади Святоюрського кафедрального собору у Львові на 46 році життя композитора. Складається з 18 частин. Цикл вирізняється дещо спрощеною стилістикою, зокрема прозорішою фактурою, що апелює до ренесансно-барокової кантової триголосої традиції, переважанням псалмодіювання (речитації), запозиченням

інтонем народних пісень («Слава…і нині… Єдинородний», «Аллилуя») та використанням антифонного принципу виконання.

[23] У складі Панахиди – «Святий Боже», «Слава Отцу», «Пресвятая Тройце», «Господи помилуй», «Слава Отцу», «Отче наш», «Со духи праведних», «В покоїщі Твоїм Господи», «Слава Отцу», «Ти єси Бог», «І нині», «Єдина чистая», «Господи помилуй», «Честнійшую Херувим», «Слава Отцу» і «Вічная пам'ять».

Додаток Г

Програми концертів, взяті з ІДБМР ЛННБ



Сеніоратъ Ставропигійского Института
має честь запросити Вашу Достойность зъ Рôднею
на

Ювилейне Свято,

яке урядже въ недѣлю, дня 1. н. ст. лютого
1931 р. зъ нагоды

300-лѣтнього роковинъ
Посвященя Церкви Успенія Пресвятои Богородицѣ у Львовѣ

Входъ на Академію лише за показанемъ сего запрошеня.

ПРОГРАМА СВЯТА:

I. Архіерейске Богослуженє

въ Успенской Церкві у Львові — въ 10 год. пер. пол.

II. Академія

въ театральной салі Народного Дому у Львові — о год. 1 въ пол.

1.) Д. Бортнянскій: На Тя Господи уповахъ — мішаный хоръ.

2.) Вступне слово. — заст. сеніора Ів. И. Вербицкій.

3.) Успенска Церква, якъ символъ культурнои связи Всходу и Заходу — проф. Дръ. Л. В. Копыстанскій.

4.) а) Г. Гречаниновъ: Степъ.
б) О. Нижанковскій: Минули літа молодіи — Дръ. Ю. С. Зацъ.

5.) а) І. С. Бахъ: Praeludium и Fuga,
б) Л. Бетговенъ: Соната C-dur op. 53. — С. Л. Ропицка.

6.) а) А. Рубинштайнъ: Арія зъ оперы „Демонъ“,
б) Ф. Галеви: Арія зъ оперы „Жидôвка“ — артистъ оперы И. М. Романовскій.

7.) Д. Бортнянскій: Благо есть исповѣдатися Господеви. — мужескій хоръ.

Хоромъ управляє: Ів. Н. Нѣмчиновъ.

Акомпаниаментъ: Н. Ю. Зацъ.

ИНСТИТУТЪ СТАВРОПИГІЙСКІЙ

ПАРОХІЯ КНЯЖОЇ ЦЕРКВИ СВ. О. НИКОЛАЯ У ЛЬВОВІ

улаштовує

в неділю, дня 27. жовтня ц. р.

в салі Ремісничої Палати у Львові при вул. Костельній ч. 8. I. пов.

о год. 17-ій

СВЯТОЧНУ АКАДЕМІЮ

в честь 70-ліття уродин

ЇХ ЕКСЦЕЛЄНЦІЇ МИТРОПОЛИТА КИР АНДРЕЯ

на яку запрошує Вашу Достойність

ПАРОХІЯЛЬНИЙ КОМІТЕТ.

Вступ за добровільними датками.

Чистий дохід призначений на докінчення будови шпиталя ім. Ювилята.

ПРОГРАМА:

ЧАСТЬ I.

1) Д. Бортнянський: Концерт ч. IX. „Сей день, єгоже сотвори Господь" — мішаний хор.
2) Промова — виголосить Всч. о. сов. Василь Лончина. парох церкви св. о. Николая.
3) Д. Бортнянський: Концерт ч. XII „Боже пісньнову воспою Тебі" — мішаний хор.
4) а) Деклямація — діяльог — (Ірена Ленчук і Соня Стефанків).
   б) „Привіт Батькові" — збірна деклямація виконають діти укр. Захоронки жовківського передмістя.
5) а) Д. Бортнянський: „Коль славен",
   б) Бетовен: „Офірна пісня",
   в) Вагнер: Молитва з опери: „Рієнці"
   } виконає Вп. п. Др. Юліян Заяць

ЧАСТЬ II.

6) Д. Бортнянський: Концерт ч. XVI „Вознесу Тя Боже мой" — мішаний хор.
7) А. Курдидик: „У 70-ліття" — деклямація — виголосить Вп. п. Марійка Карачиківна.
8) а) Rêverie Vieux temps Gounod „Ave Maria": — сольо скрипкове в супроводі фортепяну виконає п. Александер Вороняк.
9) Д. Бортнянський: Концерт ч. IV. „Воскликніте Господеви" — мішаний хор.

Мішаний хор парох. церкви св. о. Николая під орудою Вп. п. Миколи Сидорака.

Акомпанямент обняли: Вп. п. Мгр. Іван Заяц і Богдан Лончина.

По случаю XXV-лѣтней годовщины Понтификата Его Святости

Папы Льва XIII.

русско-народныи студенты св. Богословія и воспитанники гр. кад. генер. духовной семинаріи

устраиваютъ дня 16 (29) мая 1902 въ семинаріи

КОНЦЕРТЪ,

на который вмѣняютъ себѣ въ великую честь Ваше Высокопреподобіе пригласити.

Начало въ $7^1/_2$ ч. вечера.

Вступъ свободный исключительно по приглашеніямъ.

Львовъ въ маѣ 1902 г.

ПРОГРАММА:

1) Вступительное слово: т-ця Ѳ. П. Г.
2) Лирика-Цьорохъ: „Услышин Гди молитву мою" исполнитъ хоръ подъ упр. т-ца С. И. П.
3) Дѣятельность Льва XIII. — лекція — т-ця Р. Ѳ. Д.
4) Richard: „Seraphinens letzter Tag im Klosterthal" — дуэтъ на цитрахъ — т-ци Ф. П. Л. и Н. И. Н.
5) Дольницкій - Цьорохъ: „O bella speranza mia" — исполнитъ хоръ.
6) Крылло: „Вѣчная пѣснь Льва XIII." — декламація — произноситъ авторъ.
7) Бортнянскій: „Господи силою Твоею" — исполнитъ хоръ.
8) Окончаніе: Впр. и Всв. Ѳ. Митрать Л. Трикевичъ.

Під протекторатом Єго Ексцеленції

Впр. о. Митрополита АНДРЕЯ гр. ШЕПТИЦКОГО.

ПРОҐРАМА

ВЕЛИКОГО

ДУХОВНОГО КОНЦЕРТУ

„ЛЬВІВСКОГО БОЯНА“

при участи

хору учеників академ. ґімназиї і орхестри 80 п. п.

в салї „Львівскої Фільгармонії“

в вівторок дня 7. н. ст. червня 1904.

Чистий дохід призначений на добродійні цїли.

Початок точно о годинї 7. вечером.

Арх. ім. В. Стефаника

I.

1. М. ВЕРБИЦКИЙ: „Сьвят“ d-dur.
2. Г. О. ЛЬВОВСКИЙ: „Хвалите“ g-dur.
3. П. ТУРЧАНИНІВ: „Чертог Твой“ f-moll.
4. В. САДОВСКИЙ: „Плотію уснув“ d-moll — сольо барітонове з хором. — Хори мішані á capella.

II.

1. Ф. ШУБЕРТ: „Ave Maria“ — відограє орхестра.

III.

1. І. ЛАВРІВСКИЙ: „Достойно єст“ d-dur.
2. І. БІЛИКОВСКИЙ: „Прискорбна єсть душа моя“ c-moll.
Хори мужескі á capella.

IV.

1. М. БЕРЕЗОВСКИЙ: „Во всю землю“ e-moll.
2. Д. БОРТНЯНСКИЙ: „Гласом моїм“ c-moll.
Хори мішані á capella.

V.

1. I. GRUBER: „Angelus Domini“ d-dur — хор мішаний в супроводі орґанів і орхестри.
2. C. FILKE: „Kyrie eleison“ — хор мішаний з орґанами.
3. MENDELSOHN-BARTHOLDY: „Христос“ оратория з солями, хорами мішаними і мужескими з орхестрою.

VI.

1. R. WAGNER: Пригривка до Льогенґріна укладу B. Sulze.
2. CLAUS: „Heimatsklänge“ — орґани solo.

VII.

1. П. ЧАЙКОВСКИЙ: „Блаженні яже ізбра“ b-dur.
2. Д. БОРТНЯНСКИЙ: „Хвалите отроци“ d-dur — подвійний мішаний хор.

Діріґент о. Остап Ніжанковский.

На дохід будови церкви на городецкім передмістю

відбудеть ся

під протекторатом Його Ексцеленциї Висококопреосьвященного Митрополита Кир Андрея гр. Шептицкого

в неділю дня 13. цьвітня 1913 р.

в великій сали „НАРОДНОГО ДОМУ"

Духовний Концерт

зі слідуючою програмою:

1). Haydn: „Небеса повідають Божу славу": орнестровий кружок.

2). Бортняньский: „Блажен муж", псалом на мішаний хор відсьпівають ученики філії д. к. І. акад. гімн.

3). a) Händel: „Largo"
б) Schubert: „Ave Maria"
} сольо скрипка з достроєм фортепяну відограє п. Олекс. Пежаньский.

4). Бортняньский: „Скажи мя Господи кончину мою", мужеский хор, відсьпівають питомці дух. семинариї.

5). C. Franck: „Прелюд, хорал і фуга", фортепян сольо, відограє п. Тарас Шухевич.

6). Вагнер: Хор паломників з оп. „Тамгаузер" муж. хор Бандурист.

7). a) Ch. Gounod: „Ave Maria", сольосьпів з достроєм скрипки фортепяну, фісгармонії
б) F. P. Tosti: „Подай душі спокій"! сольосьпів з достроєм фортепяну
} виконає п-ні Вахнянин-Березницька.

8). Лисенко: „Камо піду", мішаний хор тов. Боян.

Початок точно о 7 год. вечером.

Добровільні датки приймає ся з подякою.

ЧИТАЛЬНЯ УКРАЇНСЬКИХ БОГОСЛОВІВ

УЛАДЖУЄ

В ЧЕТВЕР 16. ГРУДНЯ 1915.

В ВЕЛИКІЙ САЛЇ „НАРОДНЬОГО ДОМУ"

СВЯТО.

В ЧЕСТЬ

Ї. ЕКСЦ. МИТРОПОЛИТА

Андрея ґр. ШЕПТИЦКОГО,

НА КОТРЕ МАЄ ЧЕСТЬ ЗАПРОСИТИ
ВАШУ ВСЕЧЕСНІСТЬ З РОДИНОЮ.

- - - ПОЧАТОК О 7. ГОД. ВЕЧЕРОМ. - - -

ДОБРОВІЛЬНІ ДАТКИ НА ФОНД ІМ. МИТР. АНДРЕЯ
- ШЕПТИЦКОГО ПРИЙМАЄТЬ СЯ З ПОДЯКОЮ. -

ПРОГРАМА:

ВСТУПНЕ СЛОВО.

1. Д. БОРТНЯНСЬКИЙ: „Господи кто обитаєт" — хор.
2. а) ШЕВЧЕНКО-ВОЛОШИН: „Ой гляну я подивлю ся"
   б) ШЕВЧЕНКО-ЛИСЕНКО: „Єсть на світї доля" — барітонове сольо з форт. достроєм.
3. Б. ЛЕПКИЙ: „В храмі сьв. Юра" — деклямация.
4. А. ВЕДЕЛЬ: „На ріках вавилонських" — хор.
5. CH. GOUNAUD: „Ave Maria" — скрипкове сольо з форт. достроєм.
6. а) МАКОВЕЙ-КОЛЕССА: „Пісня Укр. Січових Стрільців" („В горах грім гуде")
   б) Б. ЛЕПКИЙ-КОЛЕССА: „Тим, що упали" — хор.

:: В день сьвятого Ізидора, ::

В СУБОТУ, ДНЯ 17. н. с. ЛЮТОГО 1917. р.

ВІДБУДЕ СЯ

В САЛІ ДІВОЧОЇ ҐІМНАЗИЇ С. С. ВАСИЛИЯНОК
У ЛЬВОВІ,

ПРИ УЛИЦІ А. ПОТОЦКОГО ч. 95.

СЬВЯТОЧНИЙ ВЕЧІР

В ЧЕСТЬ

:: ВСЕСЬВІТЛІЙШОГО ОТЦЯ ПРАЛАТА ::

Д-ра Ізидора Дольницкого,

УЛАДЖЕНИЙ

УЧЕНИЦЯМИ ІНСТИТУТА С. С. ВАСИЛИЯНОК,

НА ЯКИЙ МАЄ ЧЕСТЬ ЗАПРОСИТИ

:: :: :: ВАШУ ВСЕЧЕСНІСТЬ :: :: ::

УПРАВА

ПОЧАТОК ТОЧНО О 5. ГОД. ВЕЧЕРОМ.

ПРОГРАМА:

1. Привіт: „Радість для нас“ — хор.
   Промова — виголосить т. Стефанія Лебедовичівна, уч. VIII. кл. гімн.
2. C. GURLITT: „Die Spieluhr“
   SCHÄFER: „Phantasiestück“ — фортепянове сольо — відіграє т. Ірина Любчак, уч. IV. кл. народ. школи.
3. Легенда: „Про пальму“ — відчитає т. О. Кобляньска, уч. VI. кл. гімн.
4. ОСТАП НИЖАНКОВСКИЙ: „Люблю дивитись“ — дует — відсьпівають т. т. Ольга Чайківска, уч. VIII. кл. гімн. і Іванна Сиротиньска, уч. II. р. уч. сем.
5. ОСИП МАКОВЕЙ: „Камяна епоха“ — деклямация — виголосить т. Ірина Макухівна, уч. VI. кл. гімн.
6. ОСТАП НИЖАНКОВСКИЙ: „Прилинь до нас“ — хор.
7. РОМАН КУПЧИНЬСКИЙ: „Слїдами війни“ — деклямация — виголосить т. Стефанія Голдівна, уч. IV. кл. народ. школи.
8. МИКОЛА ЛИСЕНКО: „Gavotte“ — форт. сольо — відіграє т. Ірина Макухівна, уч. VI. кл. гімн.
9. ШУБЕРТ: „Ave Maria“ — сопранове сольо — відсьпіває т. Олена Дмитрашівна, учениця консерваториї.
10. ВОЛОДИМИР МАСЛЯК: „Силї Сил“ — деклямация — виголосить т. Ольга Сенютівна, уч. IV. кл. гімн.
11. ЙОСИФ КИШАКЕВИЧ: „Витай між нами Христе“ — хор.
    Народний гимн.

Неділя 11 червня 1939 Церква Пресв. Трійці в Дрогобичі

ДУХОВНИЙ КОНЦЕРТ

МЕССІЯ

ораторія в 3-ох частинах для хору, солістів і орхестри

Г.Ф.Генделя на основі св. Письма

ПРОГРАМА

I.

1. Радуйся Сіоне - Речитатів - Тенор
2. Всі долини вознесуться- Арія - Тенор
3. О ти, що розкіш вістиш- Хор
4. Цієї ночі в полі спочивали - Речитатів - Сопран
5. Богу хвалу - Хор
6. Боже дитя гко нам вродилось- Хор

II

7. Це Агнець Божий - Хор
8. Він був розпятий -Арія -Сопран
9. Справді він взяв хрест усіх – Хор
10. Мов череда без пастиря - Хор
11. 11 .Прийди поглянь – Аріозо - Сопран
12. Боже з висот – Арія -Сопран
13. Світе корись – Хор
14. Аллилуя -Хор

III

15. Сам Бог за нас – Арія -Сопран
16. Агнець Божий вмер – Хор
17. Амінь – Хор

Солісти - Марія Покотилівна (сопран), Дмитро Німилович (тенор).

Фортепян: Наталія Кулицька.

Мішаний хор Дрогобицького Бояна

ЗАХОДОМ ГРЕКО-КАТ. ДУХОВНОЇ СЕМИНАРІЇ

У Львові при вул. Коперника ч. 36.

відбудеться

в неділю дня 20. січня 1929 о год. 12 в полудне

ТОРЖЕСТВЕННЕ БЛАГОСЛОВЕННЯ

МОЛИТВЕННИЦІ

розмальованої кистю професора Петра Холодного.

Благословення довершить Його Ексцеленція

ВИСОКОПРЕОСВЯЩЕНИЙ МИТРОПОЛИТ

КИР АНДРЕЙ.

На се свято має честь запросити

Ваша Достойність з родиною

РЕКТОРАТ

Програма.

1. Фр. Шуберт:
   „Бог защита моя".
   хор студентів Богословської Академії.
2. Повитання Його Ексцеленції Митрополита —
   о. Ректор.
3. Дм. Бортнянський:
   „Господи, кто обитает".
   хор студентів Богословської Академії.
4. Благословення Молитвенниці — довершить
   Його Ексцеленція Високопреосвященний
   Митрополит Кир Андрей.

Хором управляє Евген Бобовник, пит. IV року.

Початок точно о 12. годині в полудне

ПРОГРАМА
СВЯТА
УКРАЇНСЬКА МОЛОДЬ ХРИСТОВІ
6. і 7. ТРАВНЯ 1933
У ЛЬВОВІ

Найлучші: штучну вощину і приладдя виробляє
Пасічницька Спілка
Львів, Підвалля ч. 9.

МАРІЙСЬКА АКАДЕМІЯ

Саля „Ремісничої Палати“
:: при Стрілецькій площі ::
Початок о годині 4-ій пополудні.

ПРОГРАМА:

1. Привітне слово — о. І. Назарко ЧСВВ;
2. „Quodlibet“ — тамбур. орхестра;
3. Реферат — студ. Галя Захаріясевич;
4. а) Мендельзон: Andante зі скрипк. концерту e-moll;
   б) „Молитва“, скрипкове сольо, Проф. Богдан Левицький;
5. Курдидик А.: „Марії“, декл. Марія Тисович, уч. 7. кл. гімн.;
6. Б. Кудрик: „Марійський гимн“, хор Марійської Дружини при Інстит. СС. Василіянок.

ВСТУП ЗА ДОБРОВІЛЬНИМИ ДАТКАМИ.

Передплачуйте новий діточий часопис
„Пастлуха“ Львів, Куркова ч. 10.

СВЯТОЧНА АКАДЕМІЯ

в салі Великого Театру у Львові.

Початок год. 7·30 вечером
дня 7-го травня 1933. року.

ПРОГРАМА:

1. Папський гимн — муж. хор a capella;
2. Промова — виголосить студ. Р. Монцібович;
3. Ведель: „Покаяння" — мішаний хор a capella;
4. а) Моцарт: „Фантазія d-moll";
   б) Клєменті: Allegro expr. з сонати fis-moll, форт. сольо 10-літнього Севера Сапруна;
5. Кишакевич: „Радуйся Мати" — кантата в честь Пр. Діви Марії, на мішаний хор з орхестрою;
6. У. Кравченко: „Хвала Христові Цареві" — декл. Ю. Геника-Березовського.
7. Мендельзон: „Христос" — ораторія, хор Бояна з орхестрою.
8. „О спомагай нас" — католицький гимн на мішаний хор і орхестру, укладу Кишакевича.

УЧЕНИЦІ ПРИВ. ЖІН. ФАХ. ҐІМНАЗІЇ СС. ВАСИЛІЯНОК
У ЛЬВОВІ

УЛАДЖУЮТЬ

в суботу, дня 11-го травня 1935 року
в салі ґімназії при вул. Длуґоша 17а

СВЯТОЧНУ АКАДЕМІЮ

в честь

Матері Божої Неустаючої Помочі

на яку мають честь запросити

ВП. Пані Професор Малицька

Початок точно о год. 6. вечером. Вступ тільки для запрошених

Добровільні датки на „Шкільну Поміч".

ПРОГРАМА АКАДЕМІЇ:

1. Мендесзон-Бартольди: „Хваліте діти" — хор в супроводі фортепяну
2. Реферат: — уч. І. Скочипець
3. о. О. Ніжанковський: „Пісня до Діви Марії". — хор
4. У. Кравченко: від усіх утіх і мук... деклямація уч. О. Мрочко
5. а) Дуранте: Арія
   б) Годар: Колискова з опери „Жоселен" — скрипкове сольо уч. Л. Ярош
6. Рильський: Єсть імя жіноче... — деклямація уч. Н. Рунько

---

7. Ґріґ: а) Поема, б) Метелик — форт. сольо уч. Л. Бережницька
8. Піль: „Ісус Христос став усім для душ" — хор
9. Алябієв-Ліст: Соловій — форт. сольо уч. Т. Демська
10. А. Курдидик: „Марії" — деклямація О. Тиктор
11. Б. Кудрик: а) Духовна арія: „Чому, Боже відкинув Ти нас"
    б) „Марійська пісня"
    в) Шуберт: „Мир Вам" — сопранове сольо уч. О. Богонович
12. Піль: „Ісус Христос Князь Слави" — хор в супр. фортепяну

Хором проводить ВП. проф. Котко.

При фортепяні ВП. проф. д-р Б. Кудрик.

ДНЯ 2 ГРУДНЯ 1925 САЛЯ „НАР. ДОМУ“

ДРУГИЙ КОНЦЕРТ

УЛАШТОВАНИЙ

ТОВАРИСТВОМ „ЛЬВІВСЬКИЙ БОЯН“

В 100-ЛІТТЯ СМЕРТИ

ДМ. БОРТНЯНСЬКОГО

З ЙОГО ТВОРІВ

ПРОГРАМА:

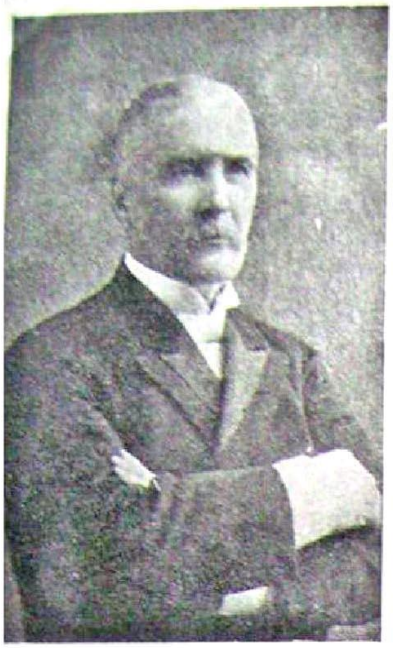
1. КОНЦЕРТ IV. „Кто взидет на гору“ — на два мішані хори
2. „ПРО ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ БОРТНЯНСЬКОГО — Реферат
3. КОНЦЕРТ XIX. „Рече Господь“ — на мішаний хор
4. КОНЦЕРТ XVIII. „Благо єст ісповідатися Господеви“ — на міш. хор

ПАВЗА 10 ХВИЛИН

5. КОНЦЕРТ IX. „Се нині благословіте Господа“ — на два міш. хори
6. „ДА ІСПРАВИТЬСЯ“ — тріо на жіночі голоси і міш. хор
7. КОНЦЕРТ V. „Небеса повідають славу Божію“ — на два міш. хори

ПОЧАТОК О 7 ГОДИНІ ВЕЧЕРОМ

З друкарні Вид. С-ки „Діло“, Львів, Ринок ч. 10.



Програма
КОНЦЕРТУ

що відбудеться дня 19. грудня 1937
в годині 12-ій вполудне в салі
Великого Міського Театру у Львові

для вшанування

25-літних роковин смерти
Миколи Лисенка

1. Вступне слово — Василь Барвінський
2. М. Лисенко: „Камо піду от лица Твоєго Господи" — мішаний хор Львівського Бояна
3. Т. Шевченко-М. Лисенко: а) „Гомоніла Україна" б) „Садок вишневий" в) „Ой одна я одна" — Сольо сопранове з фортепіяном О. Бандрівська
4. Т. Шевченко-М. Лисенко: „Сон" М. Устіянович-М. Лисенко: „Верховино" — мішаний хор Львівського Бояна
5. М. Лисенко: „Українська рапсодія" ч. I. — сольо фортепіянове Галя Левицька

ПЕРЕРВА

6. Т. Шевченко-М. Лисенко: „Ой нема, нема ні вітру ні хвилі" М. Старицький-М. Лисенко: „На прю" — злучені мужеські хори Бандуриста й Сурми
7. Т. Шевченко-М. Лисенко: „Дума" М. Старицький-М. Лисенко: „Арія з опери Тарас Бульба" — сольо тенор. з форт. М. Голинський
8. Т. Шевченко-М. Лисенко: „На вічну память Котляревському" — кантата на мішаний хор з форт. і соля — Львівський Боян

Диригенти хорів: І. Охримович і О. Плешкевич
Фортепіяновий супровід: проф. Т. Шухевич і д-р Кудрик

Програмка 20 сот.

АКАДЕМІЯ

В ЧЕСТЬ 25-ЛІТНЬОГО ЮВИЛЕЮ

ВСТУПЛЕННЯ НА МИТРОПОЛИЧИЙ ПРЕСТОЛ
ЙОГО ЕКСЦЕЛЕНЦІЇ МИТРОПОЛИТА
КИР АНДРЕЯ ГРАФА ШЕПТИЦЬКОГО

~~ЯКА~~ ВІДБУДЕТЬСЯ У ~~ЛЬВОВІ~~ В САЛІ „НАРОДНЬОГО ДОМУ"
В ЧЕТВЕР ДНЯ 25. ЛЮТОГО 1926 Р.

ПРОГРАМА:

1. Повитання Високопреосвященого Ювилата
2. ДМ. БОРТНЯНСЬКИЙ:
   „Се нині благословіть Господа", конц. IX на 2 мішані хори тов. „Боян"
3. Святочна промова: Нова епоха нашої Церкви, о. др. ГАВРИЇЛ КОСТЕЛЬНИК
4. ДМ. БОРТНЯНСЬКИЙ:
   „Услишить Тя Господь", конц. V на муж. хор, Питомці дух. семинарії
5. а) VIEUXTEMPS: „Adagio religioso" з конц. D-moll,
   б) SMETANA: „Вечірня пісня",
   сольо скрипкове п. Е. ПЕРФЕЦЬКИЙ в супроводі п. директ. ВАС. БАРВИНСЬКОГО
6. ДМ. БОРТНЯНСЬКИЙ:
   „Кто взидет на гору Господню", конц. IV на 2 мішані хори тов. „Боян"

ПОЧАТОК ТОЧНО О 7 ГОДИНІ ВЕЧЕРОМ

Школи і Сирітський Захист СС. Василіянок у Львові при вул. Потоцк. 95.

уряджують

дня ..... 1926. р. у власній сали

Святочний Концерт

в честь 25-літного Ювилею

Митрополичого Труду та

Жертви

Високопреосвященного Митрополита

Андрея гр. Шептицького

на який має честь запросити

Вп

Ігуменат і Дирекція

Програма:

1. Желання – Многая літа.
2. Кишакевич – Благословен. – Бортнянський – Архангл. глас. хор з фісгармонією.
3. З життєвого шляху Архієрея. – декламації 5 учениць школи вбр.
4. Бортнянський – Да ісправится. хор з фісгармонією.
5. Сніжинка. Ритмічний образок виконають учениці шк. вбр.
6. Людкевич – Avertissement de la mère. Schutte – Chant de la source. Соло фортепянове – Вихрестівної канд. III. Курсу.
7. Лаврівський – Кишакевич – „Услиши Господи" – хор з фісгарм.
8. А. Трухачев В. – „Ювилейний привіт" декламація М. Скварнівної (III к.)
9. Кишакевич – Кантата. – хор у супроводі фісгарм. й форт.

Початок о год. 5. попол.

В неділю, дня 22. грудня 1929

відбудеться

з нагоди Ювилею 50-літного Священства

Св. ОТЦЯ ПІЯ XI

СВЯТОЧНА АКАДЕМІЯ

в салі Муз. Інст. ім. М. Лисенка у Львові

о год. 11·45 в полудні

на котру має честь запросити

.....

..... з Родиною

ЮВИЛЕЙНИЙ КОМІТЕТ:

о. мітр. Войнаровський, Др. Степан Федак
Володимир Децикевич, о. Др. Йосиф Сліпий

ДОБРОВІЛЬНІ ДАТКИ ПРИЙМАЄТЬСЯ З ПОДЯКОЮ.

Програма

1. Abb. Rosati: „Inalziam sulle rive del Tebro" — папський гимн
   Хор питомців Духовн. Семинарії
2. Святочна промова
3. а) ЧАЙКОВСЬКИЙ: Легенда про Христа
   б) Tosti: Ridona mi la calma
   в) Ciro Pinsuti: Il libro santo
   } Сольоспів в супроводі скрипки і фортепяну — Вп П. І. Приймова
4. а) ДМ. БОРТНЯНСЬКИЙ; „Блажен муж"
   б) МИК. ЛИСЕНКО: „Камо пойду"
   } мішаний хор Тов-а „Львівський Боян"
5. М. ДУМАНСЬКИЙ: Evviva il Papa Re!
   О. ГЕРЕТА: Наслідникові св. Петра
   } декламація
6. а) MENDELSSOHN: II часть з Концерту E-moll
   б) FIBICH: Poem
   в) SCHUBERT — WILHELMJ: Ave Maria
   скрипкове сольо — проф. Евген Перфецький
7. ДМ. БОРТНЯНСЬКИЙ: „Господи, силою Твоєю"
   концерт III — хор питомців Духовн. Семинарії.

При фортепяні — проф. Борис Кудрик.
Дірігент Тов-а „Львівський Боян" — п. І. Охримович
Дірігент хору питомців Дух. Сем. — п. Р. Ульванський

ПРОГРАМ
КОНЦЕРТУ
Українського Національного ХОРУ
Дмитра Котка
у ЛЬВОВІ, 10 ГРУДНЯ 1928 р.

I. ВІДДІЛ — ХОР МІШАНИЙ

1. Стеценко — колядки — а. „Ой видить Бог“
   в. „Ой сивая та і зазуленька“
2. Леонтович — Кант — а. „Ой зійшла зоря“
3. Бортнянський—Псалом — а. „Благославен Господь“...
4. Леонтович і Стеценко Колядки — а. „В полі, полі плужок оре“...
   в. „Днесь погоще“...
   с. „Щедрий вечір“ ..
5. Ведель — а. „Нині отпущаеші“

II. ВІДДІЛ — ХОР МУЖЕСЬКИЙ

1. Стеценко — а. „Ой бурлака молоденький“
2. Кошиць — а. „Та болять ручки“
3. Гайворонський — а. „Гей у лузі червона калина“
4. Ніщинський—Людкевича. „Закувала та сива зазуля“

III. ВІДДІЛ — ХОР МІШАНИЙ

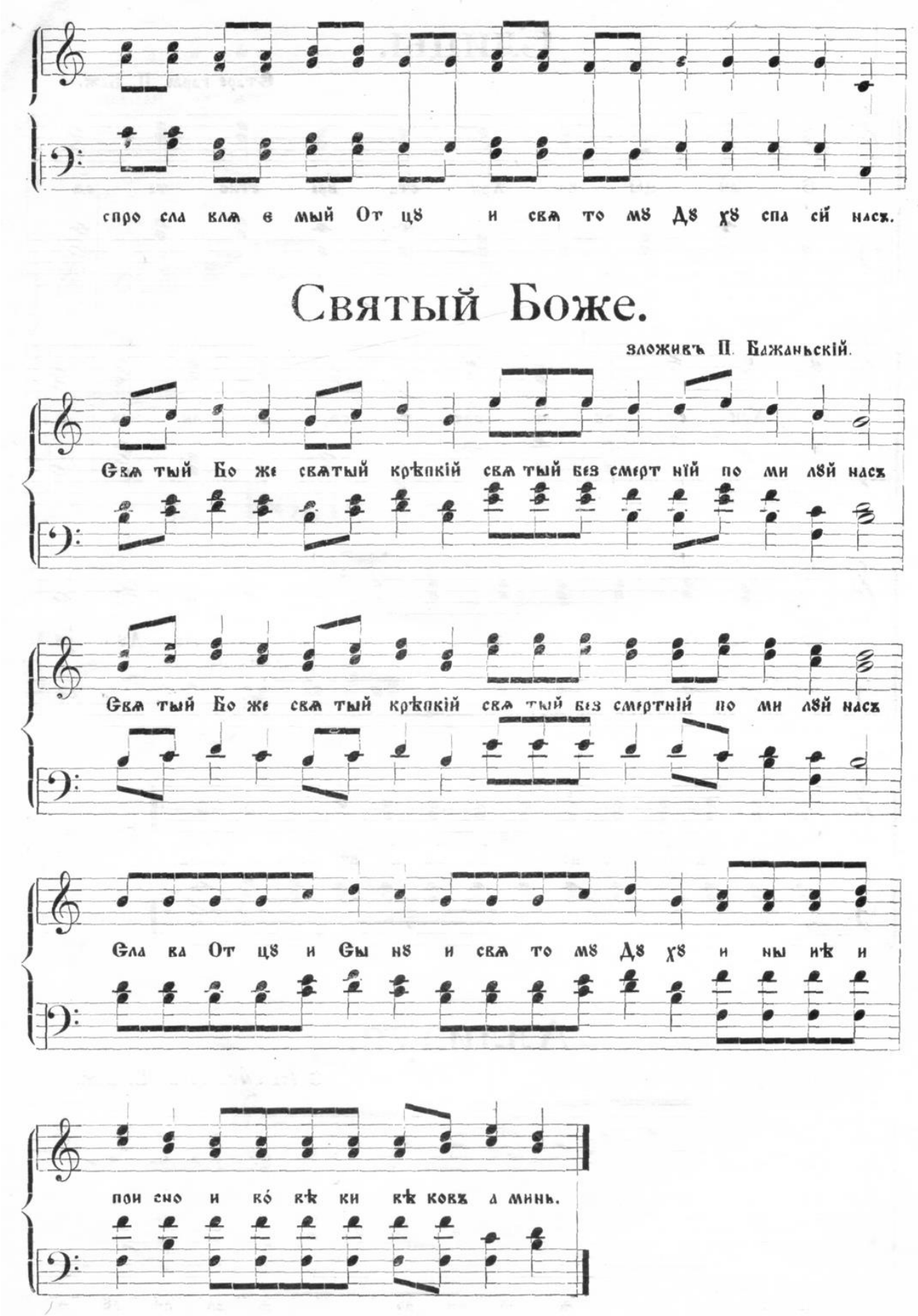
1. Леонтович — а. „Женчичек бренчичек“...
2. Стеценко — Сон. — а. „Зелений Гай“
3. Кошиць — Колесса — а. Веснянки та Гаївки“
4. Леонтович — а. „За Городом качки пливуть“.
5. Давидовський — а. „Їхав козак за Дунай“
6. Котко — а. „А в Єрусалимі рано зазвонили“.

Адміністрація Хору лишає за собою право зміни поодиноких нумерів в програмі концерту.

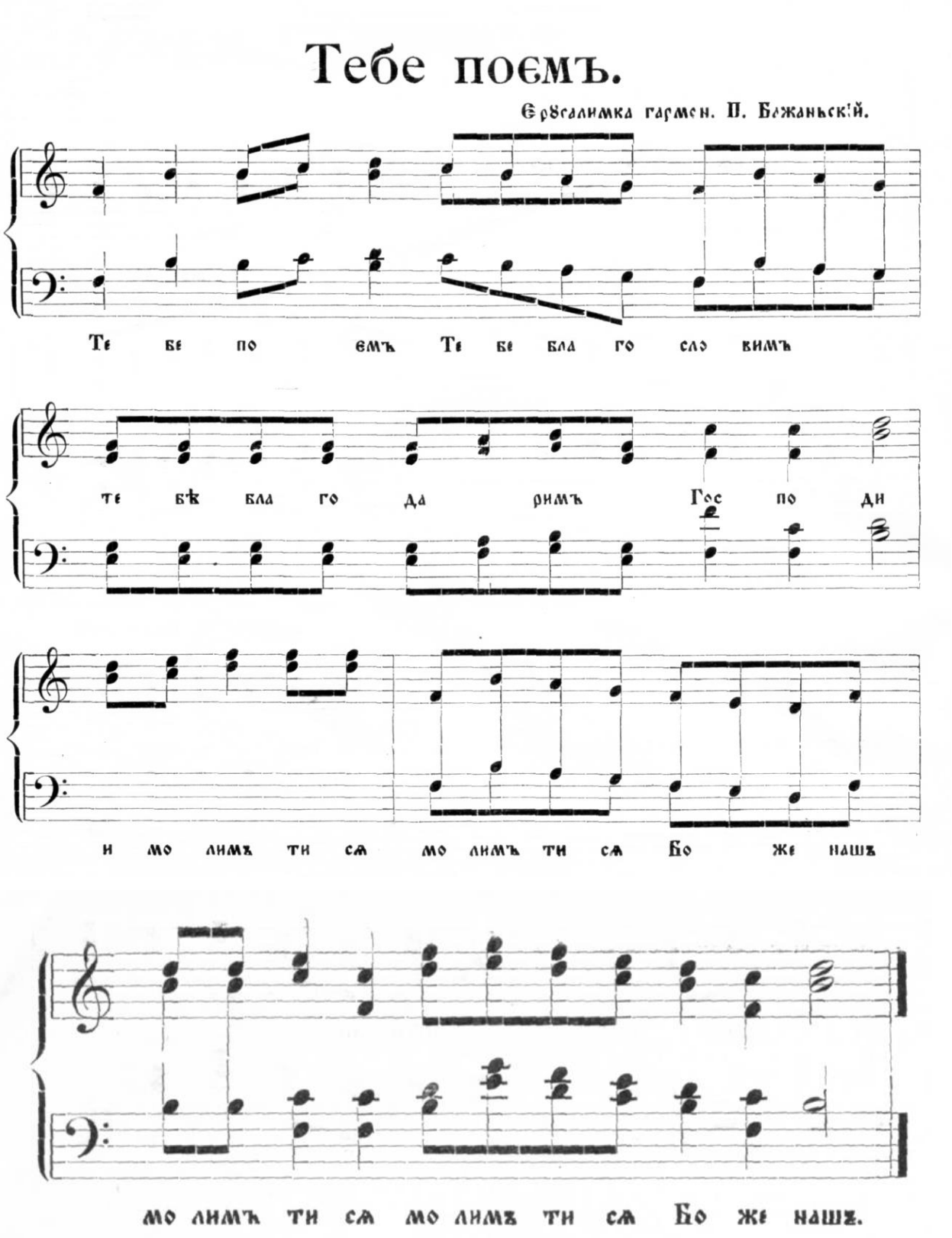
АДМІНІСТРАЦІЯ.

ДОДАТОК Д

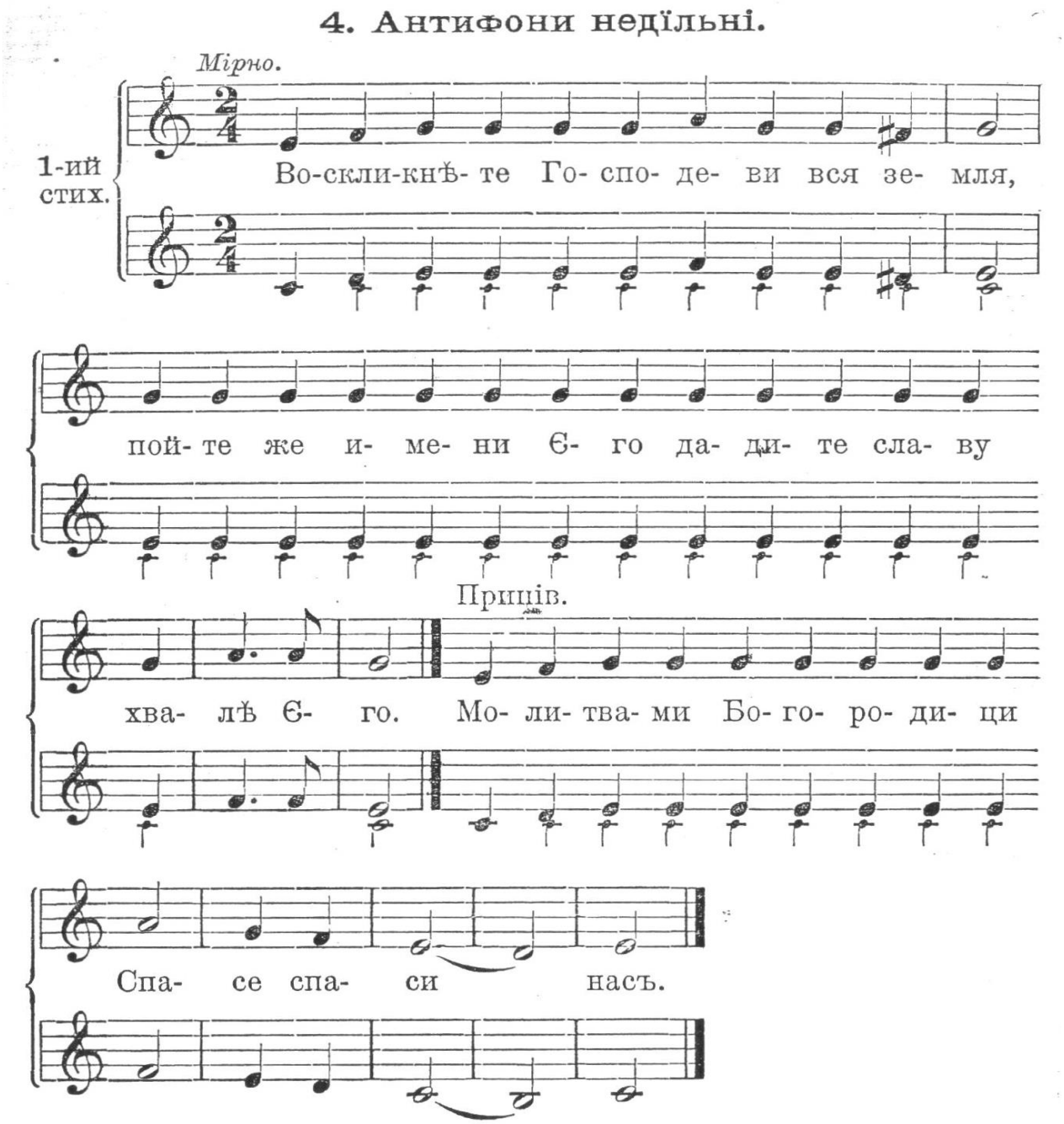
П. Бажанський «Третя Літургія»



П. Бажанський «Третя Літургія»



В. Матюк Літургія зі Співаника церковно-народного для шкіл народних 1911 р.



В. Матюк Літургія зі Співаника 1911 р.

Пісні зі сьв. Літургії.

3. На єктениях.

А- минь. Го- спо- ди по- ми- луй.

Го- спо- ди по- ми- луй. Те- бѣ Го- спо- ди.

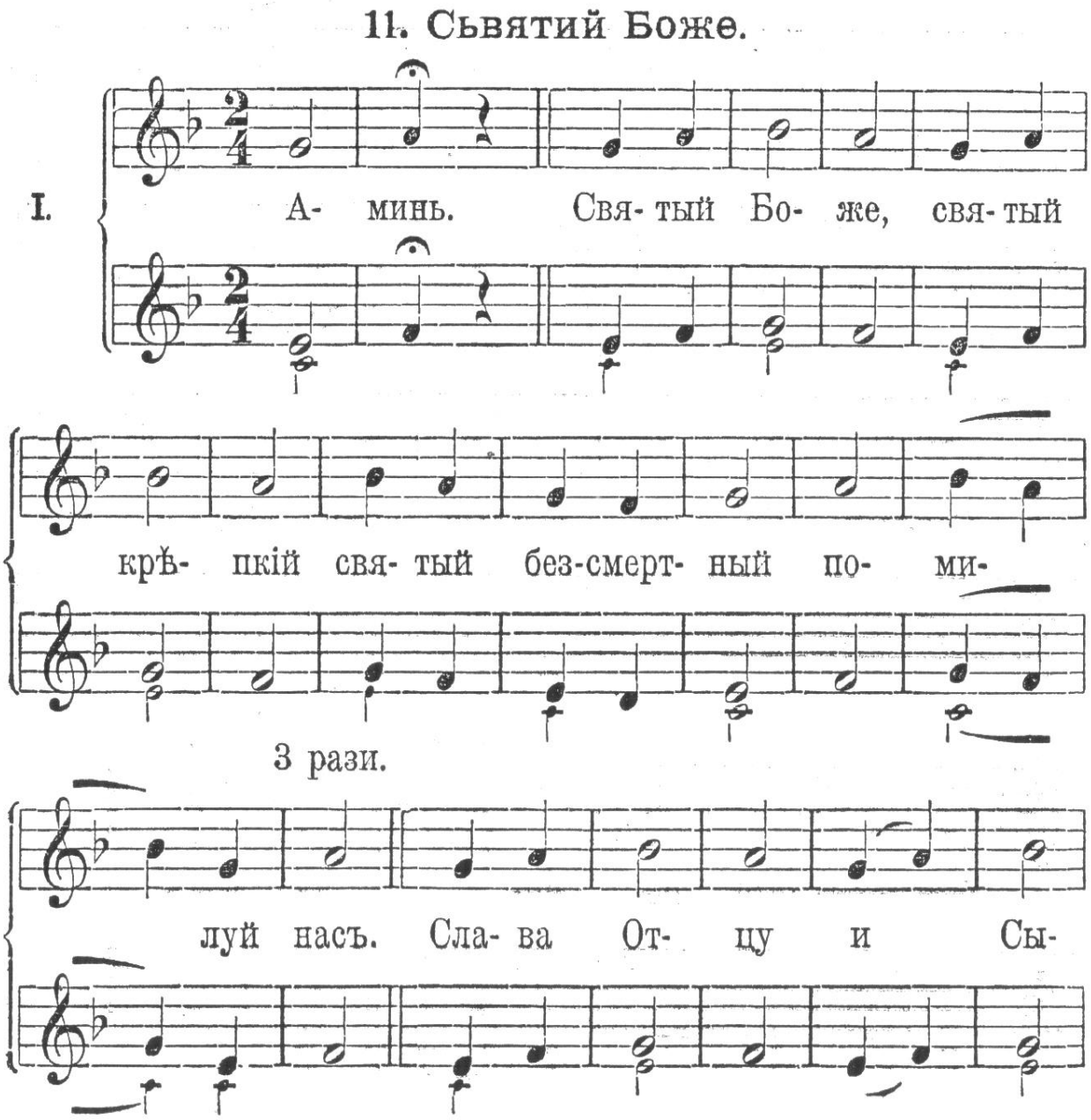
А- минь. По- дай Го- спо- ди.

И Ду- хо- ви Тво- є- му.

Довге на читаню молитви.

Го- спо- ди по- ми- луй. А- минь.

В. Матюк Літургія зі Співаника 1911р.



ну, и свя- то- му Ду- ху и ны- нѣ и

при- сно и во вѣ- ки вѣ- ковъ а- минь.

Свя- тый без-смерт- ный по- ми- луй насъ.

Свя-тый Бо- же, свя-тый крѣп- кій, свя- тый

без-смерт- ный по- ми- луй насъ.

С. Людкевич Літургія

Ч. 1. Респонзорії до Єктеній

Варіантне зр. dur зр. mol

Moderato

A.

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Sempre p

а)

А - мінь. Го - спо - ди по - ми - - - луй.

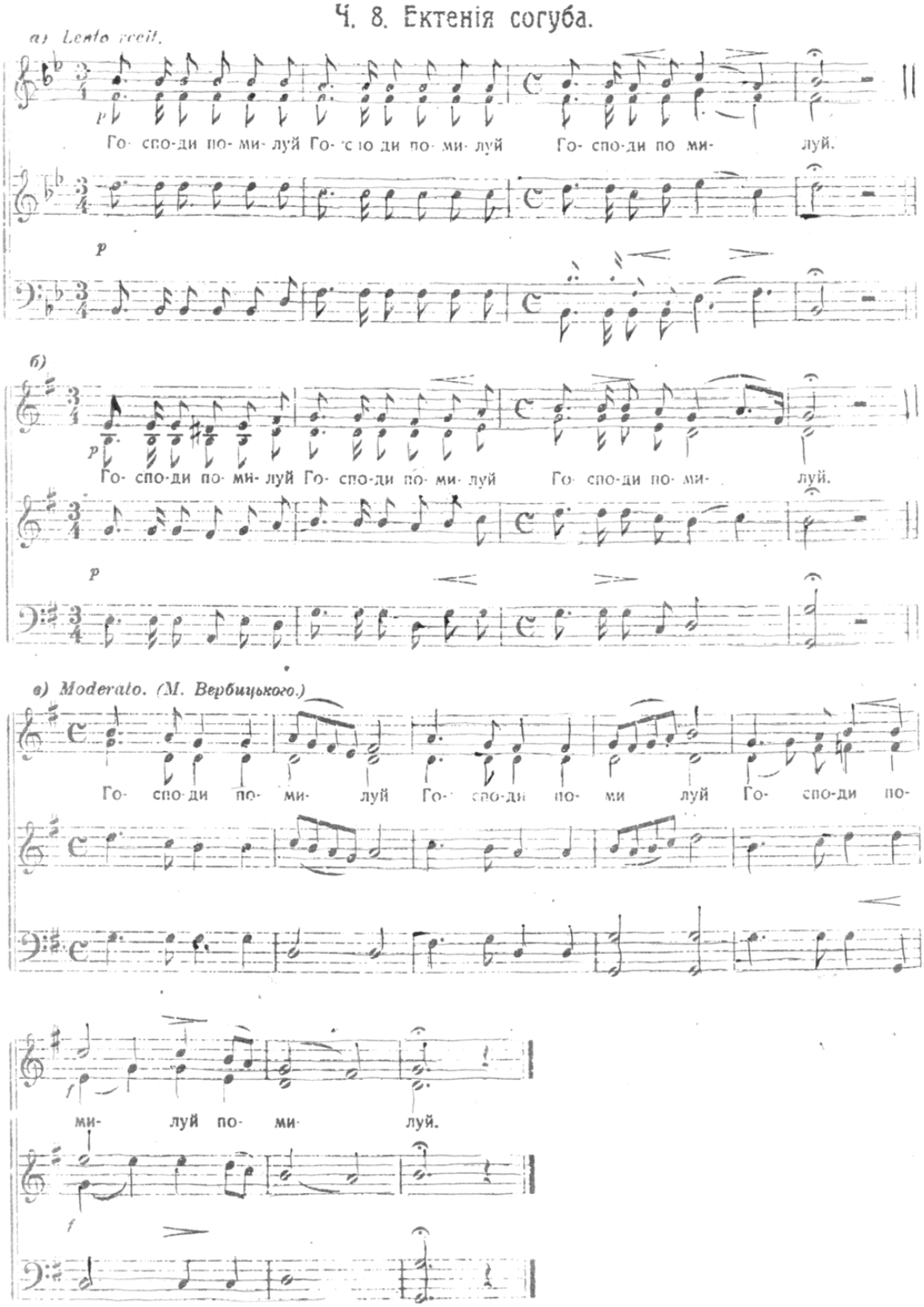
Го - спо - ди по - ми - - - луй. По - дай Го - спо - ди.
Те - бі

б)

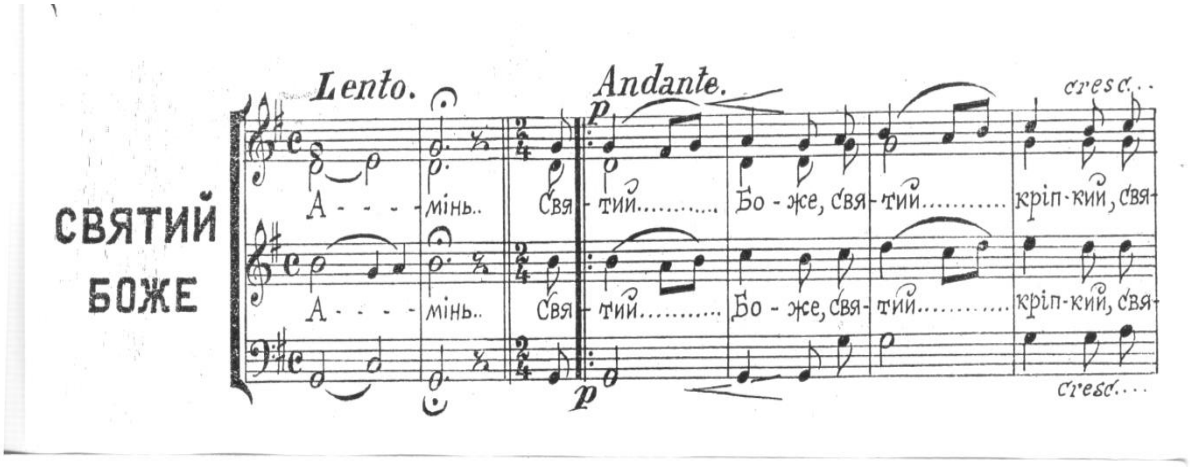
Го - спо - ди по - ми - луй. По - дай Го - спо - ди.
Те - бі

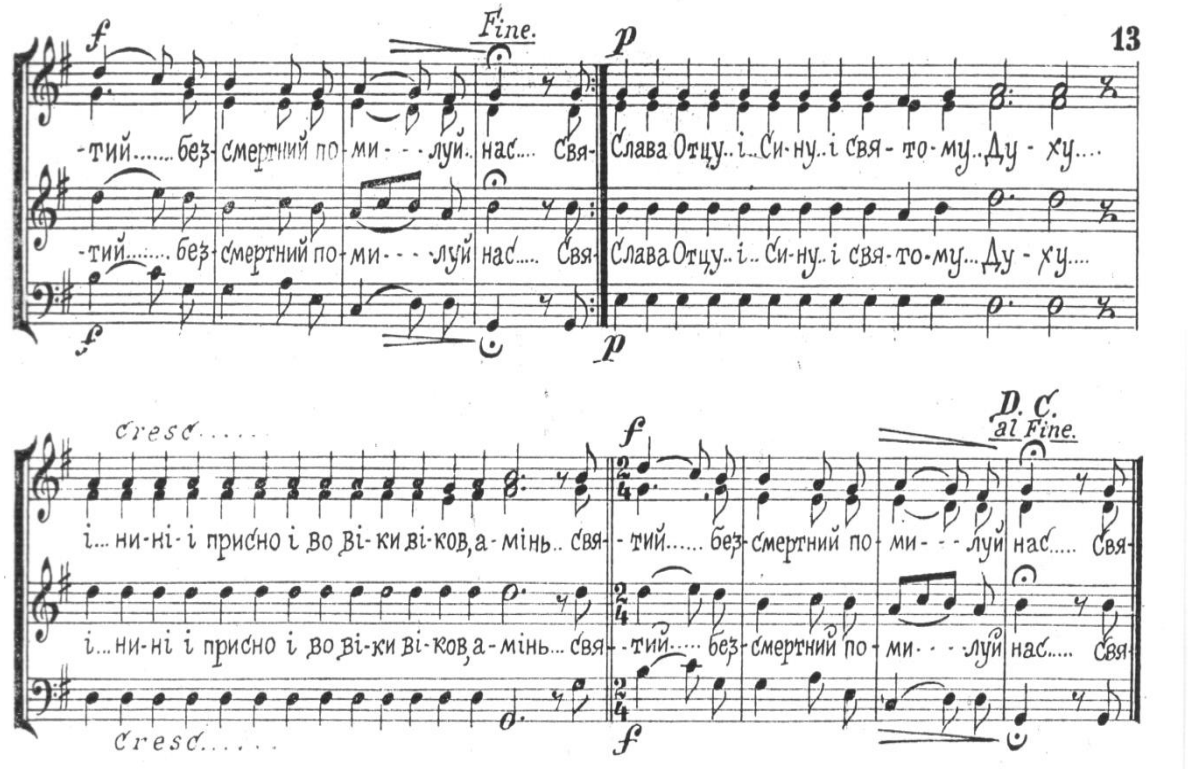
1) Ці б). взірці мольового Господи помилуй і Подай (Тебі) Господи декуди співаються доволі влучно на переміну із попередніми а). В такому випадку требадиякону закінчити молитву на переміну: при G-dur під а). в або е. — Пор. також додаток до респонзорій у кінці Літургії.

С. Людкевич Літургія



Й. Кишакевич «Служба Божа по західно-українському церковно-народному напіву на мішаний хор» Ч.21





Й. Кишакевич Служба Божа для мішаного хору Ч.21

4

I. АНТИФОН (воскресний)

Lento recit.

1.) Воскликніте Го-спо-де-ви вся..... зем-ля... Пойте же імени Єго, дадіте сла-ву
2.) Рците Богу коль страшна.. ді-ла..... Тво-я.... вмножестві сили Твоєя солжуть Те-бі
3.) Вся земля да поклониться Тебі і по-єт..... Те-бі.... да поєт же і-ме-ни Тво--є-
4.) Слава Отцу і Сину і свято-му Ду----ху... і нині і присно і во... ві--ки

хва-лі..... є-го.... } Мо-ли-тва-ми Бо-го-ро---ди-ци... Спа-се, спа-си..... нас...
вра-зи..... Тво-і....

-му Ви-----шній.. } Мо-ли-тва-ми Бо-го-ро---ди-ци... Спа-се, спа-си..... нас...
ві-ков,..... а-мінь..

f rallet... f rallet....

I. АНТИФОН (щоденний)

Lento recit.

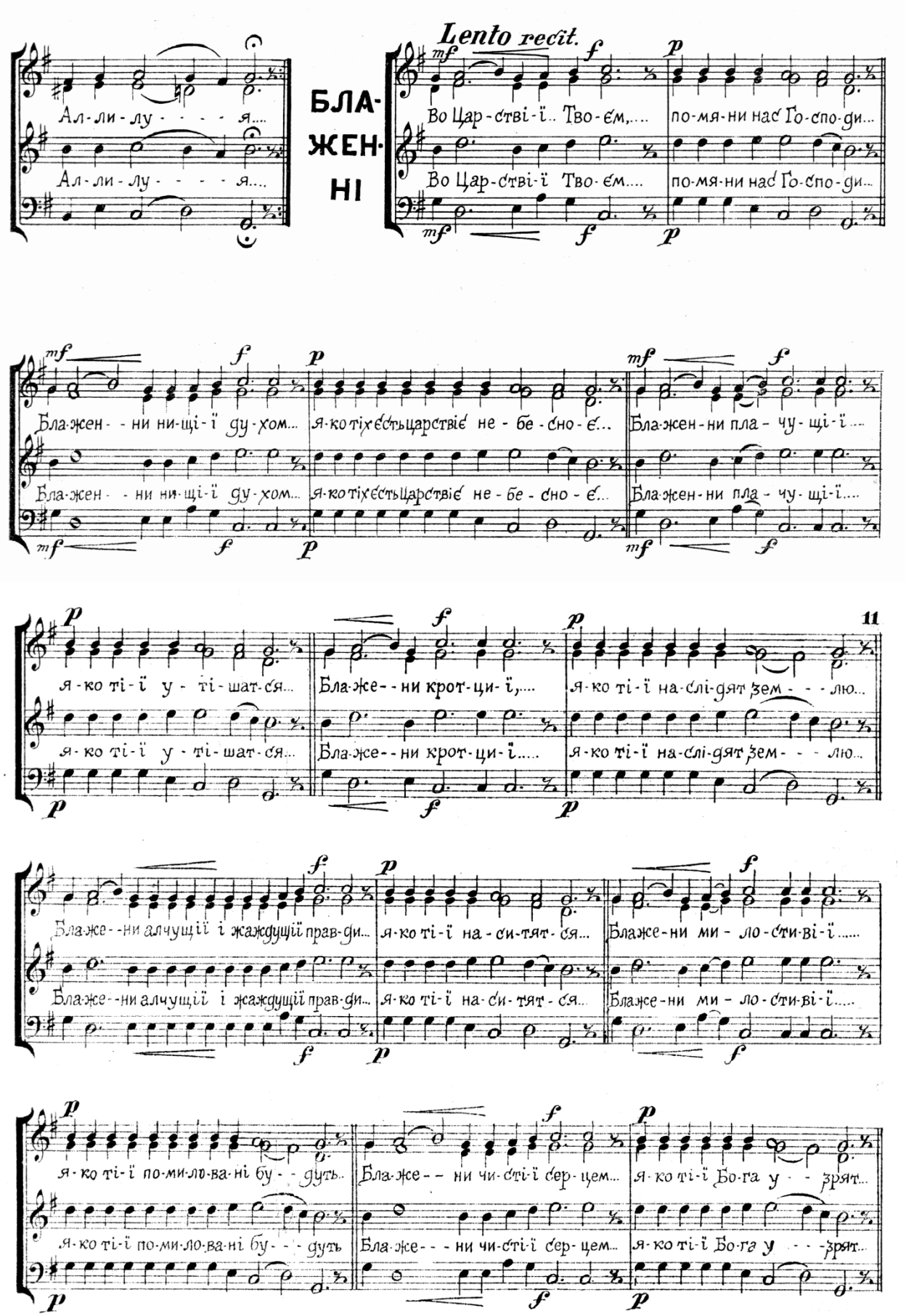
1.) Благо єсть ісповідатися... Го-спо-де---ви.... і піти і-ме-ни... Тво-є-му
2.) Во ~ зві ~ ща ~ ти..... завтра милость Твою.... і і ~ сти ~ ну.... Тво-ю на
3.) Я ~ ко прав..... Го-сподь Бог.... наш.. і..... ність не-
4.) Слава Отцу і Сину і свя-то-му Ду---ху.... і нині і присно і во ві--ки ві-

f rallet.

Ви-----шній... } Мо-ли-тва-ми Бо-го-ро---ди-ци... Спа-се, спа-си..... нас....
вся---ку нощ....

-прав--ди внем... } Мо-ли-тва-ми Бо-го-ро---ди-ци... Спа-се, спа-си..... нас...
-ков,..... а-мінь...

f rallet.


БЛА-ЖЕН-НІ
Lento recit.
Ал-ли-лу - - - - я....
Ал-ли-лу - - - - я....
Во Цар-стві-ї.. Тво-єм,.... по-мя-ни нас Го-спо-ди...
Во Цар-стві-ї Тво-єм.... по-мя-ни нас Го-спо-ди...
Бла-жен- - ни ни-щі-ї ду-хом... я-ко тіх єсть царствіє не-бе-сно-є...
Бла-жен- - ни ни-щі-ї ду-хом... я-ко тіх єсть царствіє не-бе-сно-є...
Бла-жен-ни пла-чу-щі-ї....
Бла-жен-ни пла-чу-щі-ї....
11
я-ко ті-ї у-ті-шат-ся... Бла-же- - ни крот-ци-ї,.... я-ко ті-ї на-слі-дят зем- - - лю...
я-ко ті-ї у-ті-шат-ся... Бла-же- - ни крот-ци-ї..... я-ко ті-ї на-слі-дят зем- - - лю...
Бла-же- - ни алчущії і жаждущії прав-ди... я-ко ті-ї на-си-тят-ся... Бла-же-ни ми-ло-сти-ві-ї.....
Бла-же- - ни алчущії і жаждущії прав-ди... я-ко ті-ї на-си-тят-ся... Бла-же-ни ми-ло-сти-ві-ї.....
я-ко ті-ї по-ми-ло-ва-ні бу- - - дуть.. Бла-же- - ни чи-сті-ї сер-цем... я-ко ті-ї Бо-га у- - - зрят...
я-ко ті-ї по-ми-ло-ва-ні бу- - - дуть Бла-же- - - ни чи-сті-ї сер-цем... я-ко ті-ї Бо-га у- - - зрят...

Бла-же - - ни ми-ро-твор-ци.... я-ко ті-ї си-но-ве Бо-жі-ї на-ре-кут - - - ся.... Бла-же - - ни із-гна-ні

Бла-же - - ни ми-ро-твор-ци... я-ко ті-ї си-но-ве Бо-жі-ї на-ре-кут - - - ся... Бла-же - - ни із-гна-ні

прав-ди ра - ди.... я-ко ті-х є-сть Царствіє не-бе-сно-є.... Бла-же - ни є-сте єгда поносят вам і із-же-нут....

прав-ди ра - ди.... я-ко ті-х є-сть Царствіє не-бе-сно-є.... Бла-же - ни є-сте єгда поносят вам і із-же-нут....

12

Maestoso.

і ре-кут всяк зол гла-гол на ви лжу-ще Ме-не.. ра - - - - ди.... Ра - дуй-те-ся і ве-се-ли - - те-

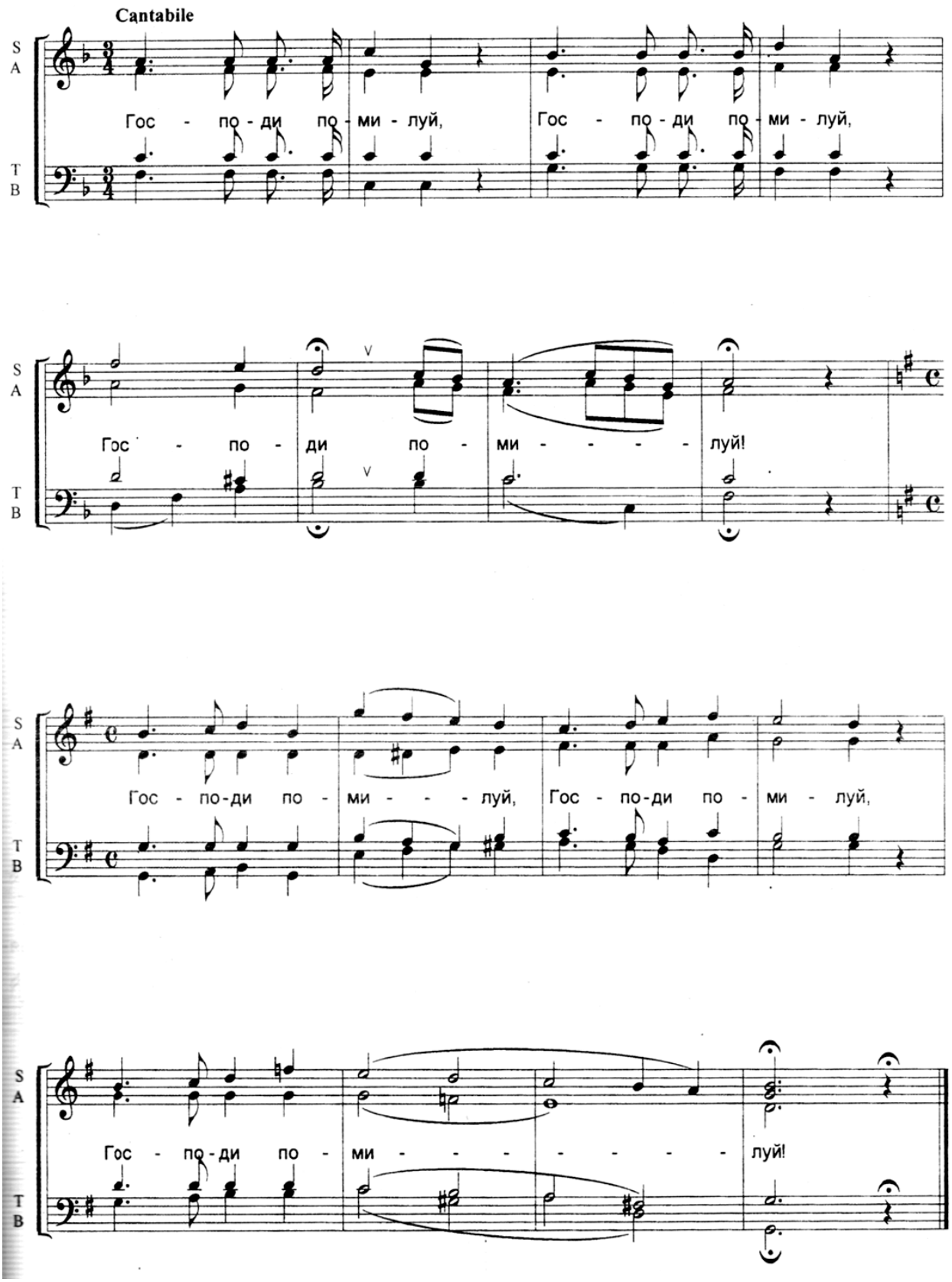
і ре-кут всяк зол гла-гол на ви лжу-ще Ме-не.. ра - - - - ди.... Ра - дуй-те-ся і ве-се-ли - - - те-

-ся,..... я - ко... мзда... ва-ша... мно - га..... на..... не-бе-сіх.....

-ся,..... я - ко... мзда..... ва-ша.. мно - га..... на..... не-бе-сіх.....

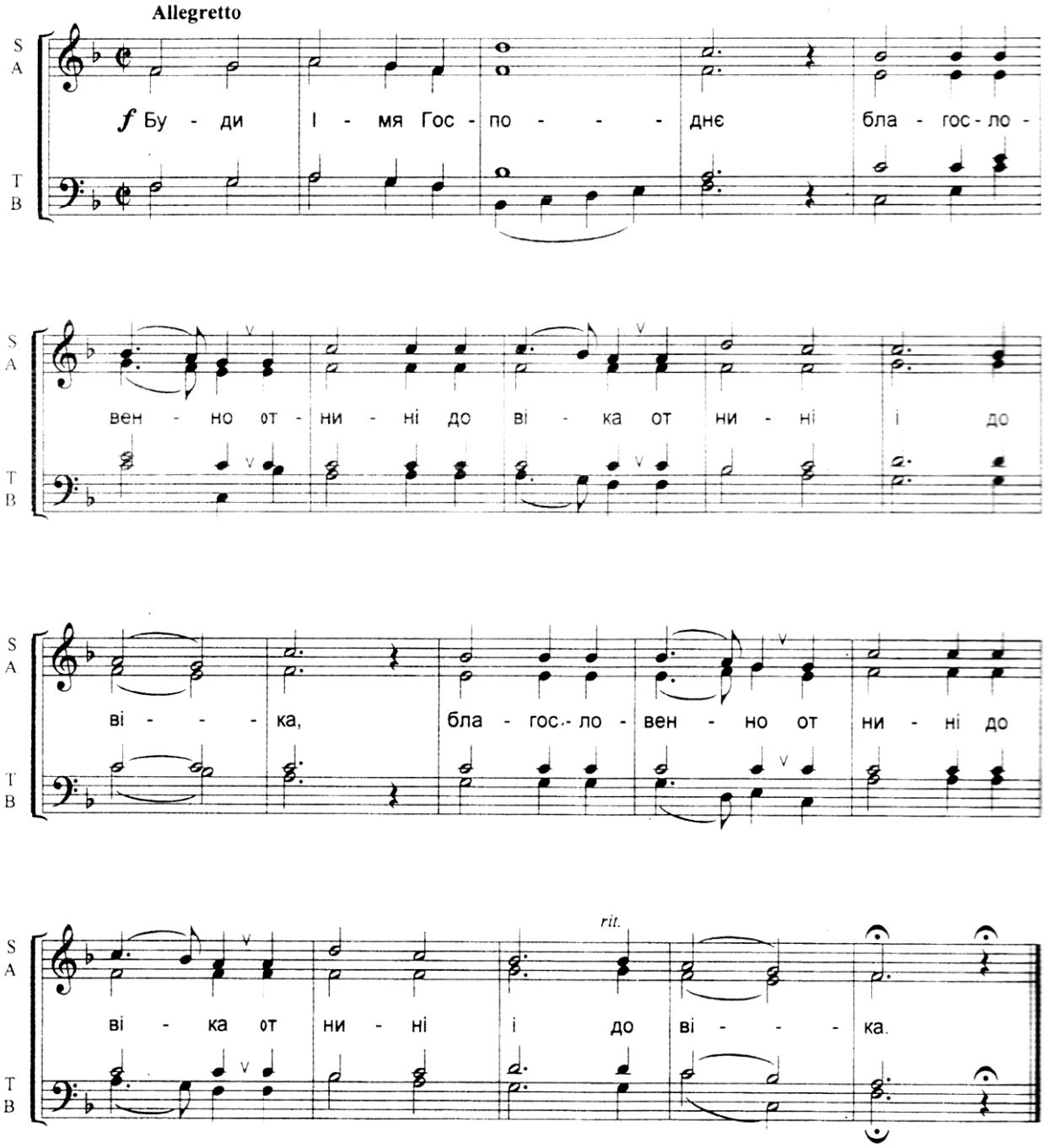
Д. Січинський Служба Божа

ГОСПОДИ ПОМИЛУЙ



Д. Січинський Служба Божа

БУДИ ІМЯ ГОСПОДНЄ



Д. Січинський Служба Божа

ОТЧЕ НАШ

S A T B

p От - че наш От - че наш! І же є -

си на не-бе - сіх, на не-бе - сіх, *soli* *p* да свя - тить - - - ся

І - мя тво - є, *soli* да прий - деть цар - стві - є тво -

tutti да бу - деть во - ля, во - ля Тво - я!

є

я - ко на не-бе - сіх і на зем - ли *soli* хліб наш

p

tutti soli tutti

S A T B

хліб наш на - суш - ний дай нам, дай нам днесь

soli tutti

І о - ста - - - ви, і о - ста - ви нам

soli tutti

доп - ги, доп - - - ги, дол - ги, дол - ги на - ша,

я - ко же і ми о - ста - вля - єм дол - жни - кам на - - -

шим. І не - ве - ди нас во іс - ку - ше - ні - є

p p

но із - ба - ви нас од лу - ка - во - го!

Й. Кишакевич «Служба Божа по західно-українському церковно-народному напіву» Ч.12

СЛУЖБА БОЖА

на жіночий хор.*)

1. Благослови душе моя.

Adagio maestoso.

I Сопр. II — I Альт. II

Бла-го-сло-ви ..... дꙋ-ше мо-я .....

Го-спо-да, ... и всѧ внꙋ-трен-нѧ-ѧ мо-ѧ .... И-мѧ свѧ-то-є є-го, ... бла-го-сло-венъ є-си Го- - - - - - - спо-ди. ~

2. Слава ~ Єдинородний.

Moderato.

Сла-ва Ѿ-цꙋ и Сы-нꙋ и свѧ-то-мꙋ Дꙋ-хꙋ, ...

и ны-нѣ и при-сно и во вѣ-ки вѣ-ковъ, а- - - - минь. ~

*) Цю „Службу Божу" можна співати й мужеським хором. – Тоді сопранові голоси співають тенори, - альтові баси. ~

p Е-ди-но-ро-дный Сы-не и f Сло-ве Бо-жій, ... без-смер-тенъ сый

из-во-ли-вый спа-се-ні-я на-ше-го ра-ди, ... во-пло-ти-ся отъ свя-

ты-я Бо-го-ро-ди-ци, ... и ... при-сно Дѣ-вы Ма-рі-и ... не-пре-

f ло-жно во-че-ло-вѣ-чи-вый-ся, p ра-спный-ся же Хри-сте Бо-же ...

p смер-ті-ю смерть по-пра-вый, е-динъ сый свя-

ты-я Трой-ци, f спро-сла-вля-е-мый Ѿ-цу, ... f и свя-то-му

4.

rall.

свя - то - мꙋ Дꙋ - хꙋ, спа - си..... насъ.

3. Святий Боже.

Andante.

p Свя - тый..... Бо - же, свя - тый..... крѣп - кій, свя -

I - II. III. Fine.

f тый..... без - смерт - ный по - ми - лꙋй насъ! Свя по - ми - лꙋй насъ!

p Сла - ва Ѿ - цꙋ,..... сла - ва и Сы - нꙋ, сла - ва и свя - то - мꙋ

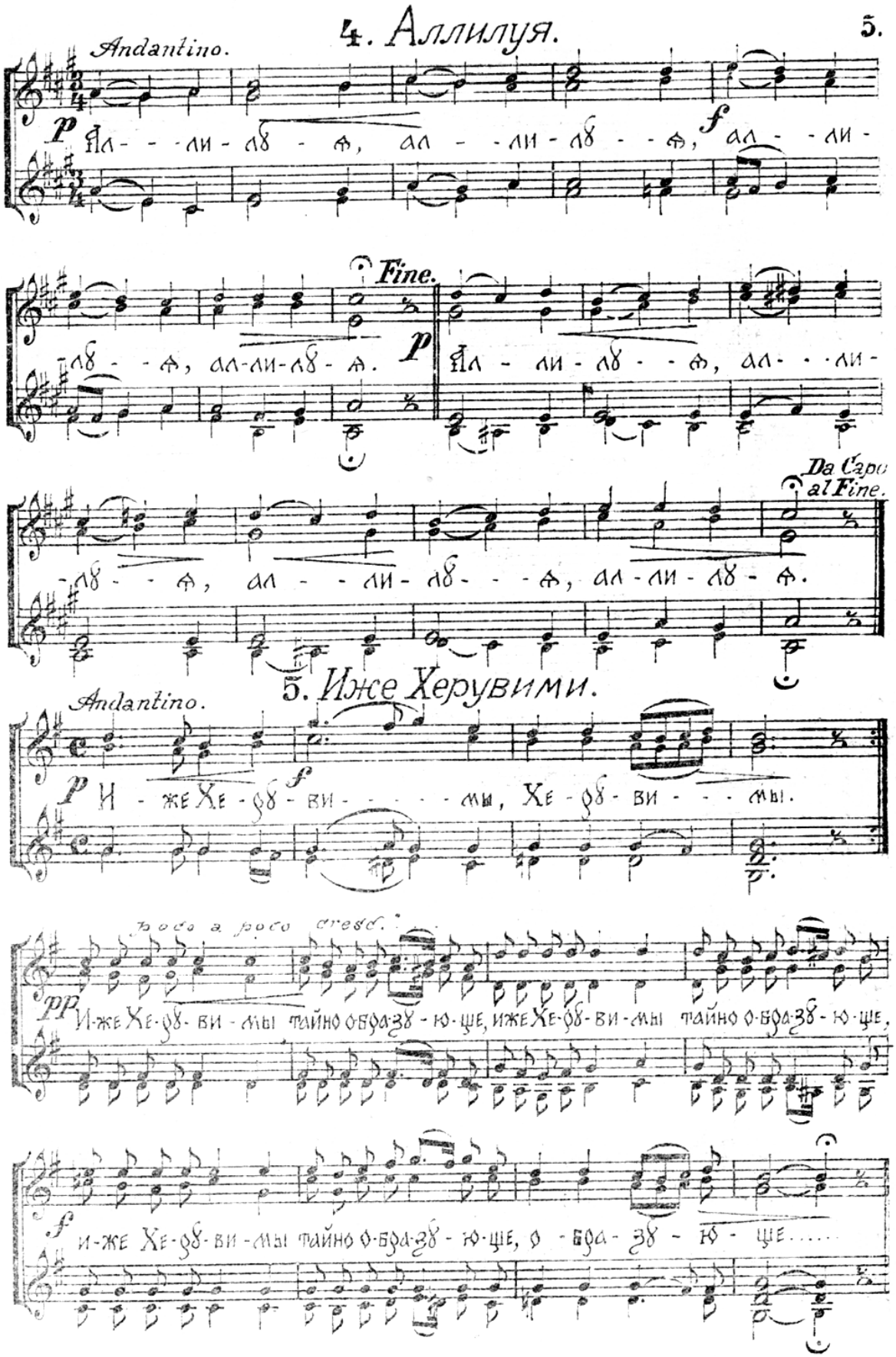
f

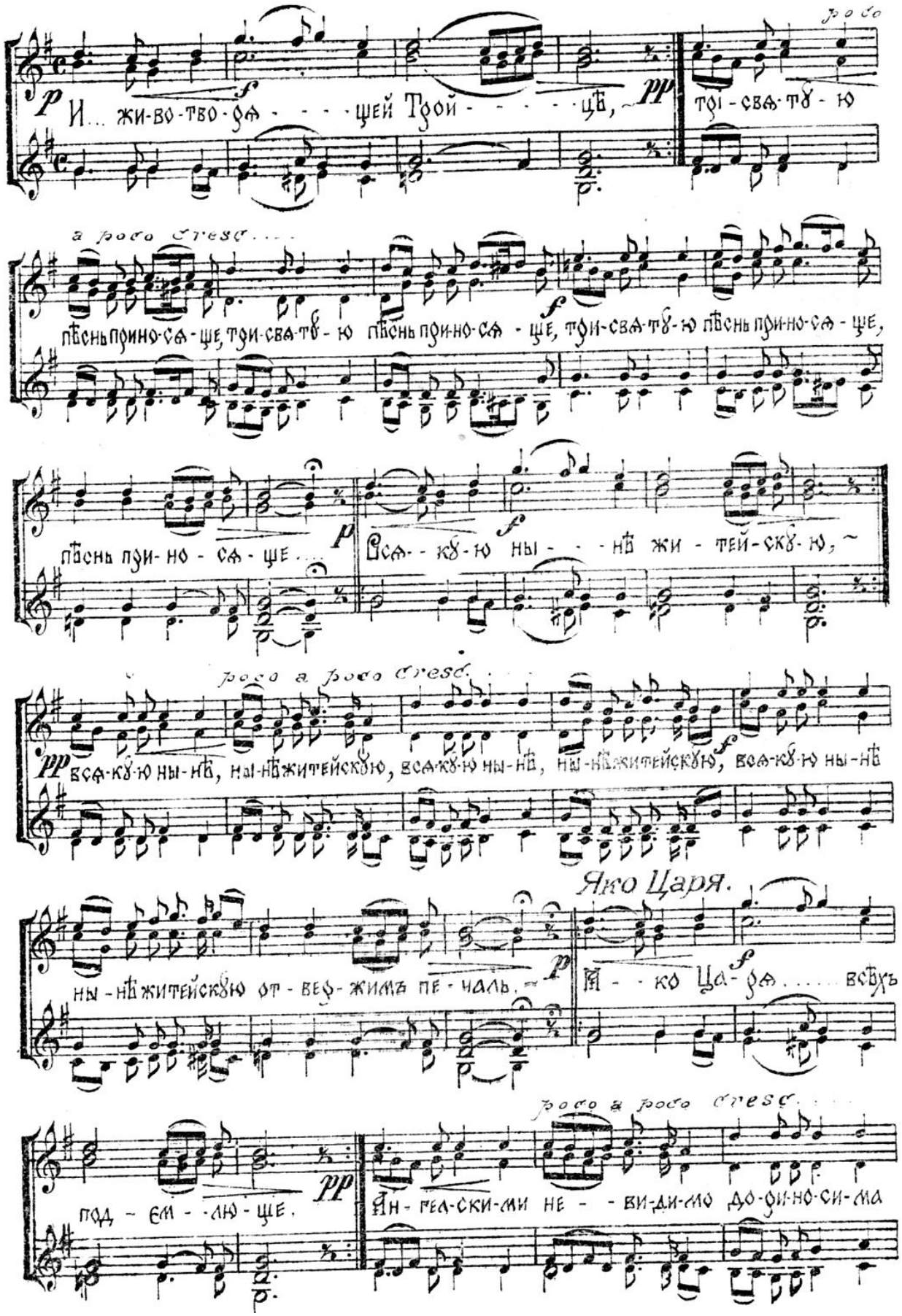
свя - то - мꙋ Дꙋ - хꙋ..... p и ни - нѣ и при - сно и во вѣ - ки вѣ - ковъ а - минь

f Свя - тый без - смерт - ный по - ми - лꙋй насъ! Свя

Dal ✠ al Fine.

Й. Кишакевич Служба Божа на жіночий хор Ч.12




И... жи-во-тво-ся - - - - щей Твой - - - - - цѣ,
ти-свя-ту - ю
песнь прино-ся - ще, ти-свя-ту - ю песнь при-но-ся - ще, ти-свя-ту-ю песнь при-но-ся - ще,
песнь при-но - ся - ще...
Вся - ку-ю ны - - - нѣ жи - тей-ску-ю,
всяку-ю ны-нѣ, ны-нѣ житейскую, всяку-ю ны-нѣ, ны-нѣ житейскую, всяку-ю ны-нѣ
ны-нѣ житейскую от - ве-жимъ пе - чаль.
Яко Царя.
Я - - ко Ца - ря..... всѣхъ
под - ем - - лю - ще.
Ан - гел-ски-ми не - - ви-ди-мо до-ди-но-си-ма

чин - - ми Ал-ли-лу-я, ал-ли-лу-я, ал-ли-лу-я.

6. Святъ.

Adagio maestoso.

pp Святъ, ... святъ, ... святъ, ... Го-сподь.. Са-ва-отъ!...

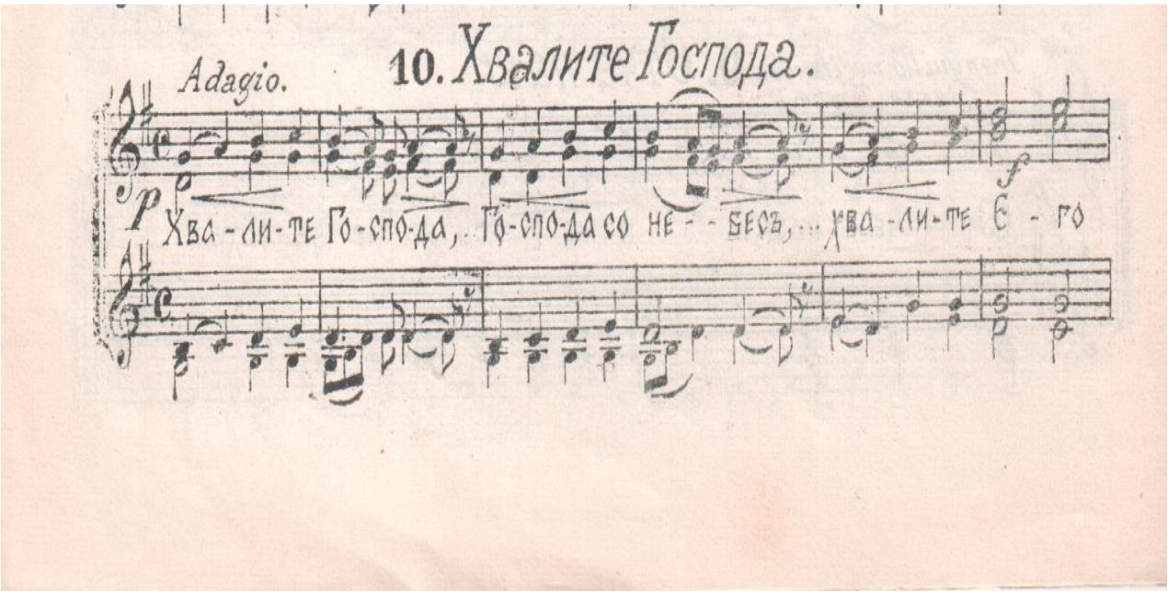
p Ис-полнь не-бо не-бо и земля, ис-полнь не-бо не-бо и земля

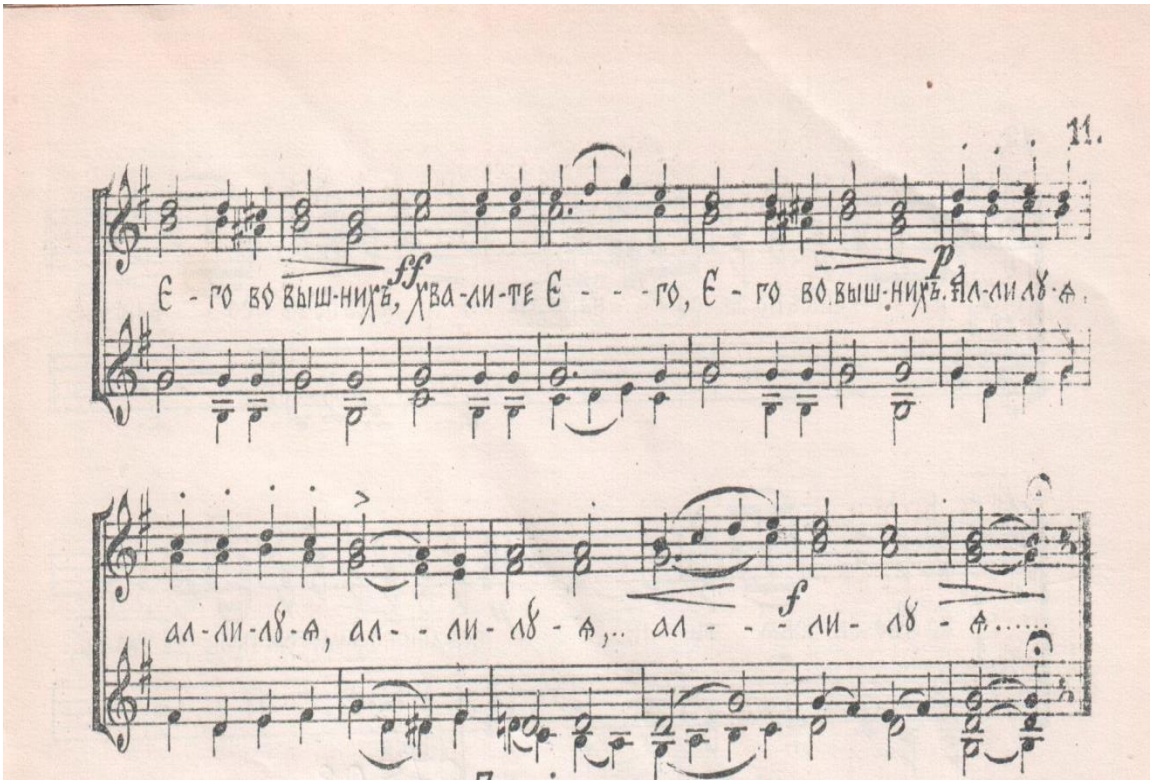
сла-ви... Тво-е-я..... о-сан-на во... выш-нихъ.

p Бла-го-сло-венъ грядый во и-мя Го-спо-дне, бла-го-сло-венъ грядый

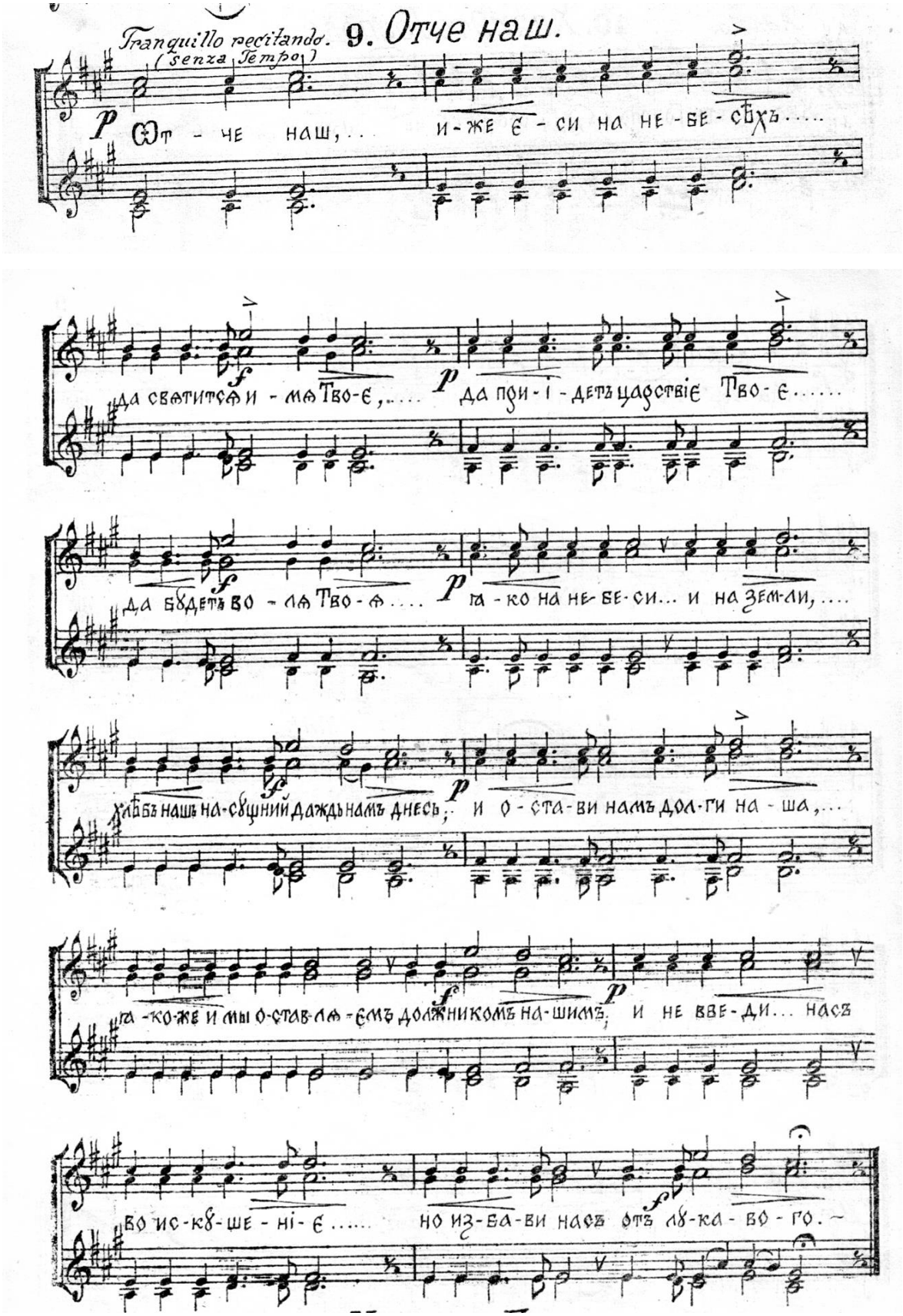
во... и-мя Го-спо-дне, о-сан-на во... выш-нихъ.

Й. Кишакевич Служба Божа на жіночий хор Ч.12



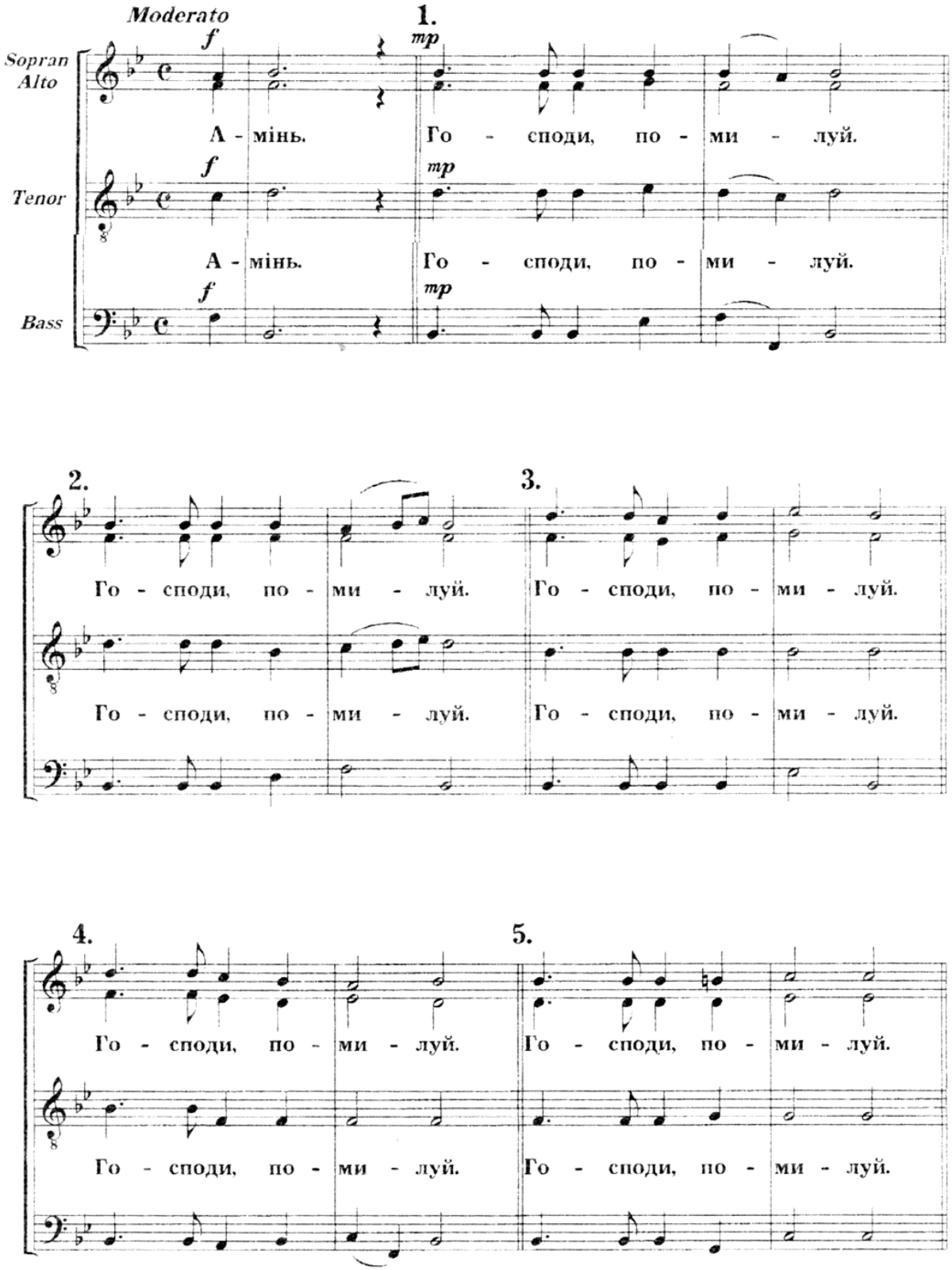


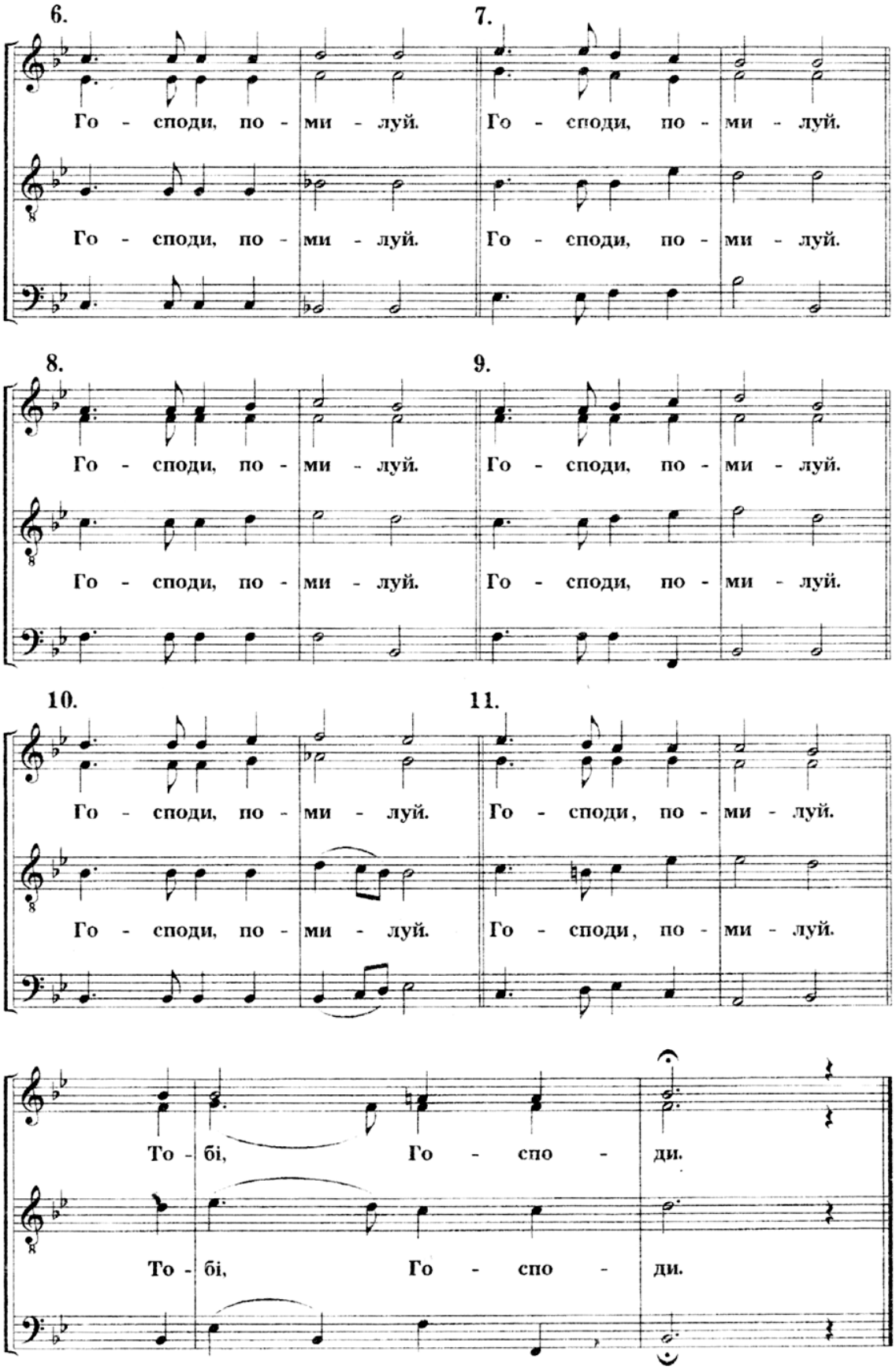
Й. Кишакевич Служба Божа на жіночий хор Ч.12



Т. Купчинський Служба Божа

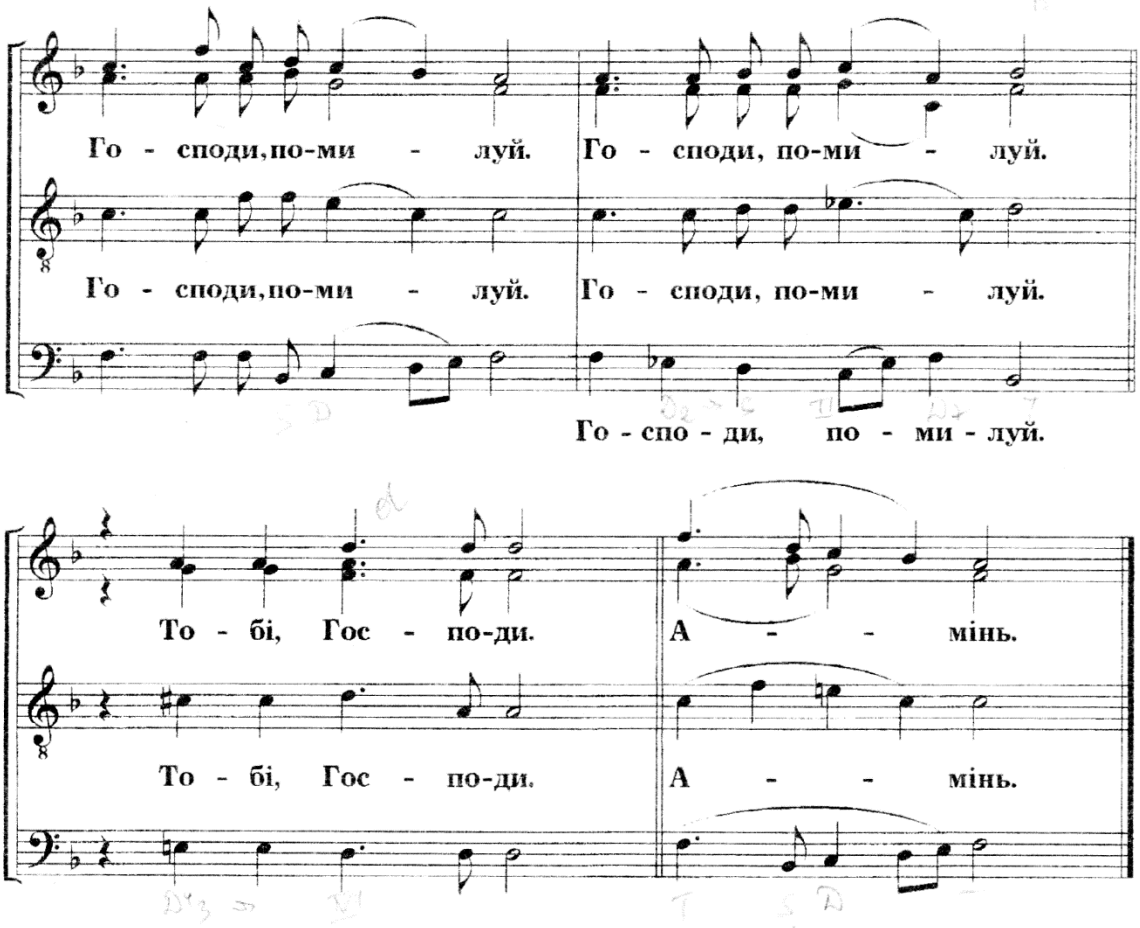
Мирна ектенія




6.
7.
Го - споди, по - ми - луй.
Го - споди, по - ми - луй.
Го - споди, по - ми - луй.
Го - споди, по - ми - луй.
8.
9.
Го - споди, по - ми - луй.
Го - споди, по - ми - луй.
Го - споди, по - ми - луй.
Го - споди, по - ми - луй.
10.
11.
Го - споди, по - ми - луй.
Го - споди, по - ми - луй.
Го - споди, по - ми - луй.
Го - споди, по - ми - луй.
То - бі, Го - спо - ди.
То - бі, Го - спо - ди.

Т. Купчинський Служба Божа

Мала ектенія



Т. Купчинський Служба Божа

Ектенія усильного благання

1. Гос - по-ди, по-ми - луй. 2. Гос-по-ди, по-ми - - луй.

Гос - по-ди, по-ми - луй. Гос-по-ди, по-ми - - луй.

1 *(потрійне).* Господи, поми - луй, Господи, поми - луй, Господи, поми - луй.

Господи, поми - луй, Господи, поми - луй, Господи, поми - луй.

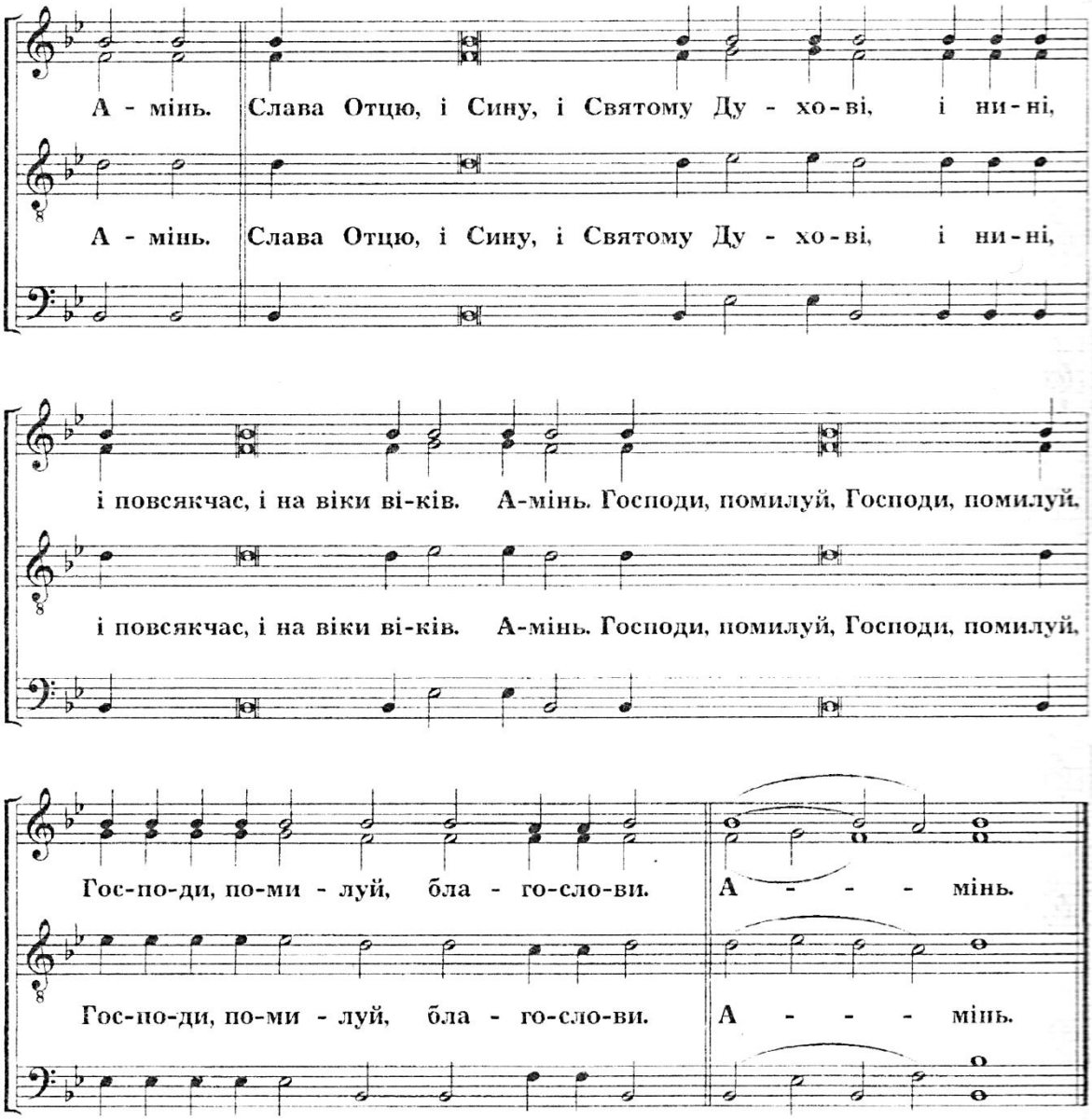
2. Господи, поми - луй, Господи, поми - луй, Гос - поди, поми - луй.

Господи, поми - луй. Господи, поми - луй, Гос - поди, поми - луй.

3. Господи, поми - луй, Господи, поми - луй, Гос - поди, поми - луй.

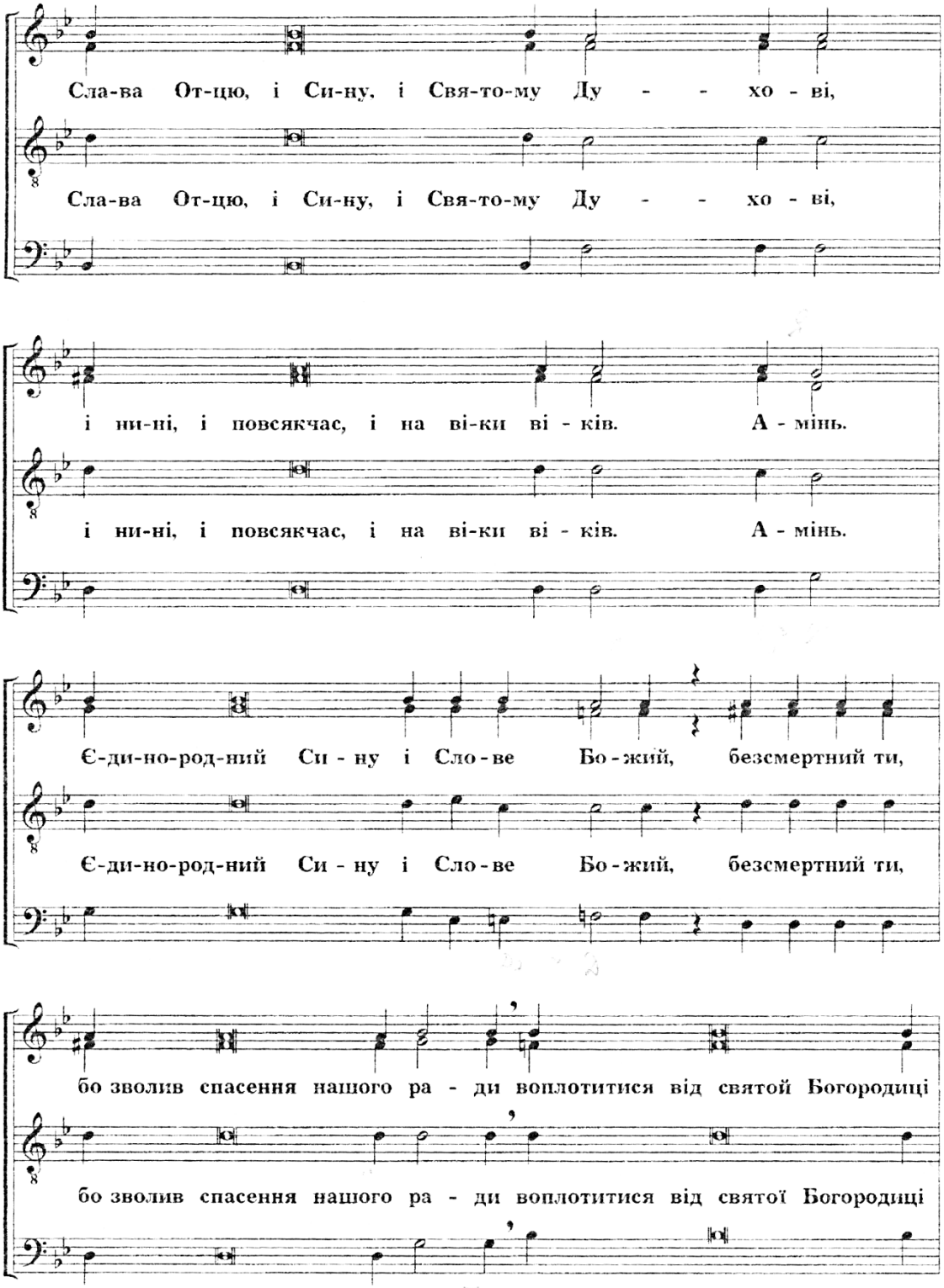
Господи, поми - луй, Господи, поми - луй, Гос - поди, поми - луй.

Відпуст


А - мінь. Слава Отцю, і Сину, і Святому Ду - хо - ві, і ни - ні,
А - мінь. Слава Отцю, і Сину, і Святому Ду - хо - ві, і ни - ні,
і повсякчас, і на віки ві-ків. А-мінь. Господи, помилуй, Господи, помилуй.
і повсякчас, і на віки ві-ків. А-мінь. Господи, помилуй, Господи, помилуй,
Гос-по-ди, по-ми - луй, бла - го-сло-ви. А - - - мінь.
Гос-по-ди, по-ми - луй, бла - го-сло-ви. А - - - мінь.

Т. Купчинський Служба Божа

Єдинородний Сину



і присно-ді-ви Ма-рі - ї, незмінно ставши чо-ло-ві - ком.

і присно-ді-ви Ма-рі - ї, незмінно ставши чо-ло-ві - ком.

І розп'ятий був ти, Христе Бо - же, смертю смерть по-до-лав.

І розп'ятий був ти, Христе Бо - же, смертю смерть по-до-лав.

Ти о-дин у Свя-тій Трой - ці, рів-но-сла-ви-мий з От - цем

Ти о-дин у Свя-тій Трой - ці, рів-но-сла-ви-мий з От - цем

rit.

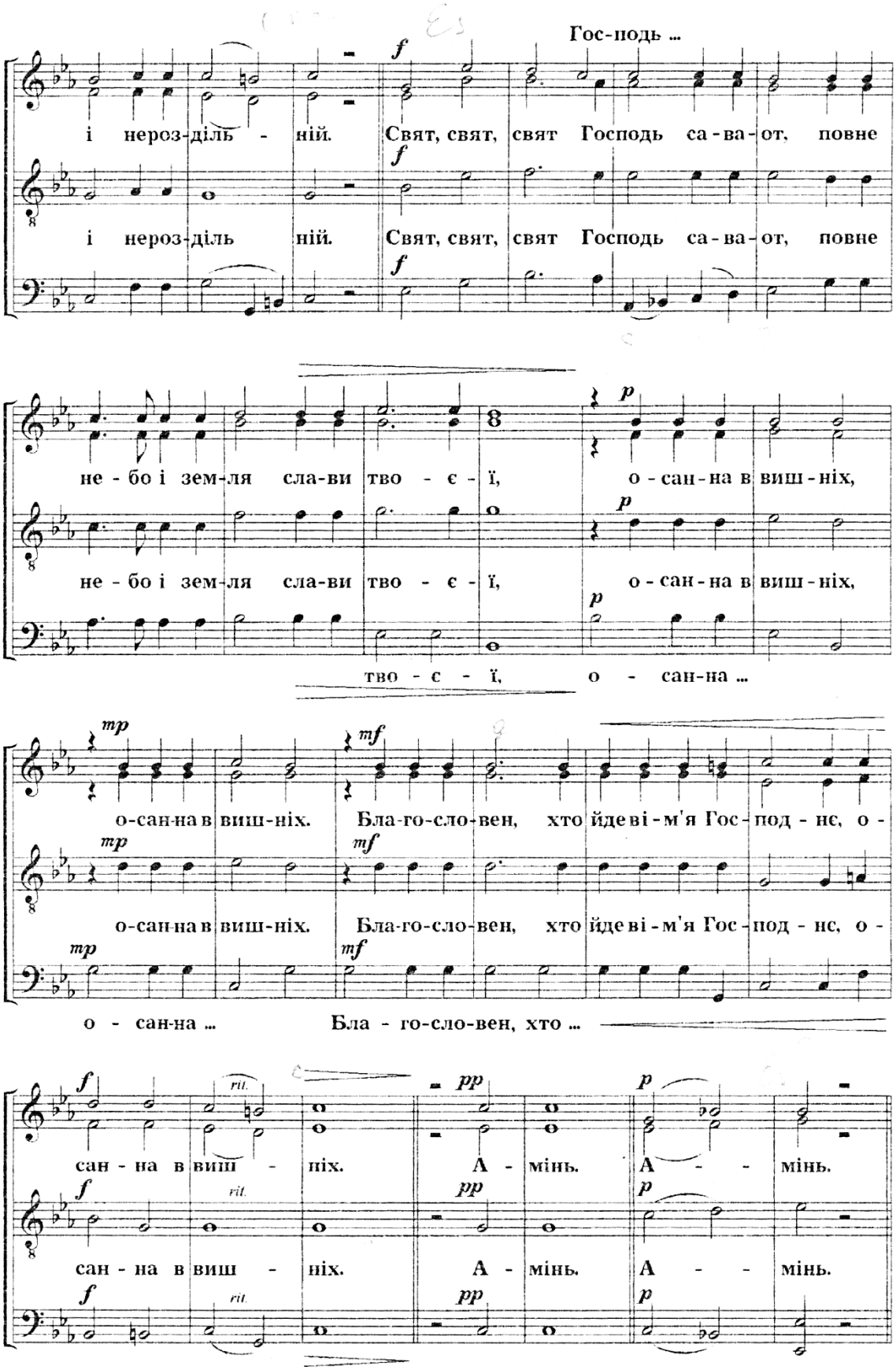
і Свя-тим Ду - хом, спа-си нас, спа-си нас.

rit.

і Свя-тим Ду - хом, спа-си нас, спа-си нас.

rit.

Т. Купчинський Служба Божа



Те - бе ос - пі - ву - єм, те - бе бла - го - сло - вим, те -

Те - бе ос - пі - ву - єм, те - бе бла - го - сло - вим, те -

Те - бе ос - пі - ву - єм ...

бе бла - го - да - ри - мо, Гос - - по - ди, і

бе бла - го - да - ри - мо, Гос - - по - ди, і

cresc.

мо - ли - мось то - бі, Бо - же наш, і

мо - ли - мось то - бі, Бо - же наш, і

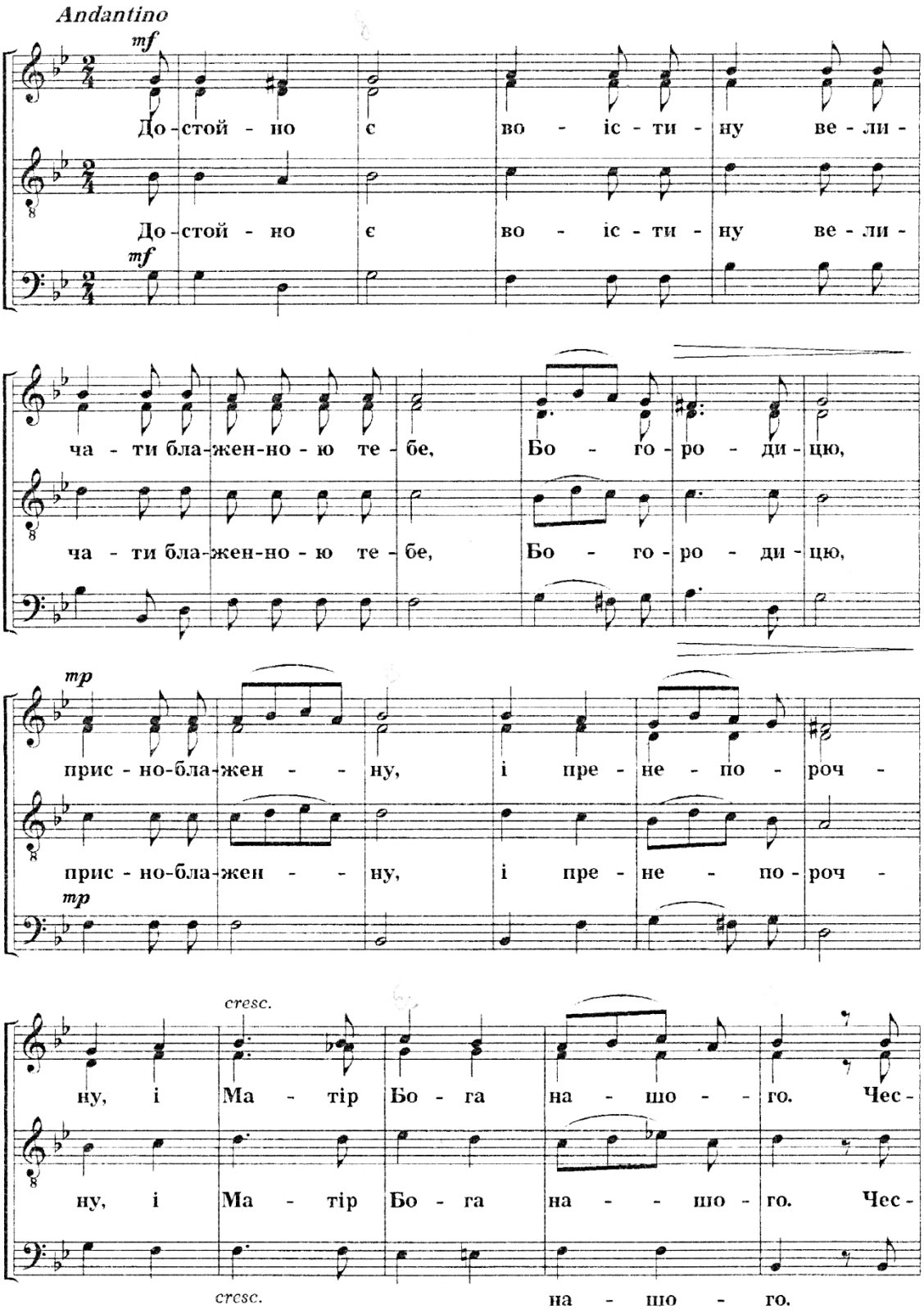
і мо - ли - мось то - бі, Бо - же наш,

мо - ли - мось то - бі, Бо - же наш.

мо - ли - мось то - бі, Бо - же наш.

Т. Купчинський Служба Божа

Достойно є



ні - шу від хе - ру - ви - мів і не - зрів - нян - но слав-

ні - шу від хе - ру - ви - мів і не - зрів - нян - но слав-

mp

ні - шу від се - ра - фи - мів, що без зо - тлін - ня

mp

ні - шу від се - ра - фи - мів, що без зо - тлін - ня

mp

cresc.

Бо - га Сло - во по - ро - ди - ла, су - щу Бо - го - ро - ди-

Бо - га Сло - во по - ро - ди - ла, су - щу Бо - го - ро - ди-

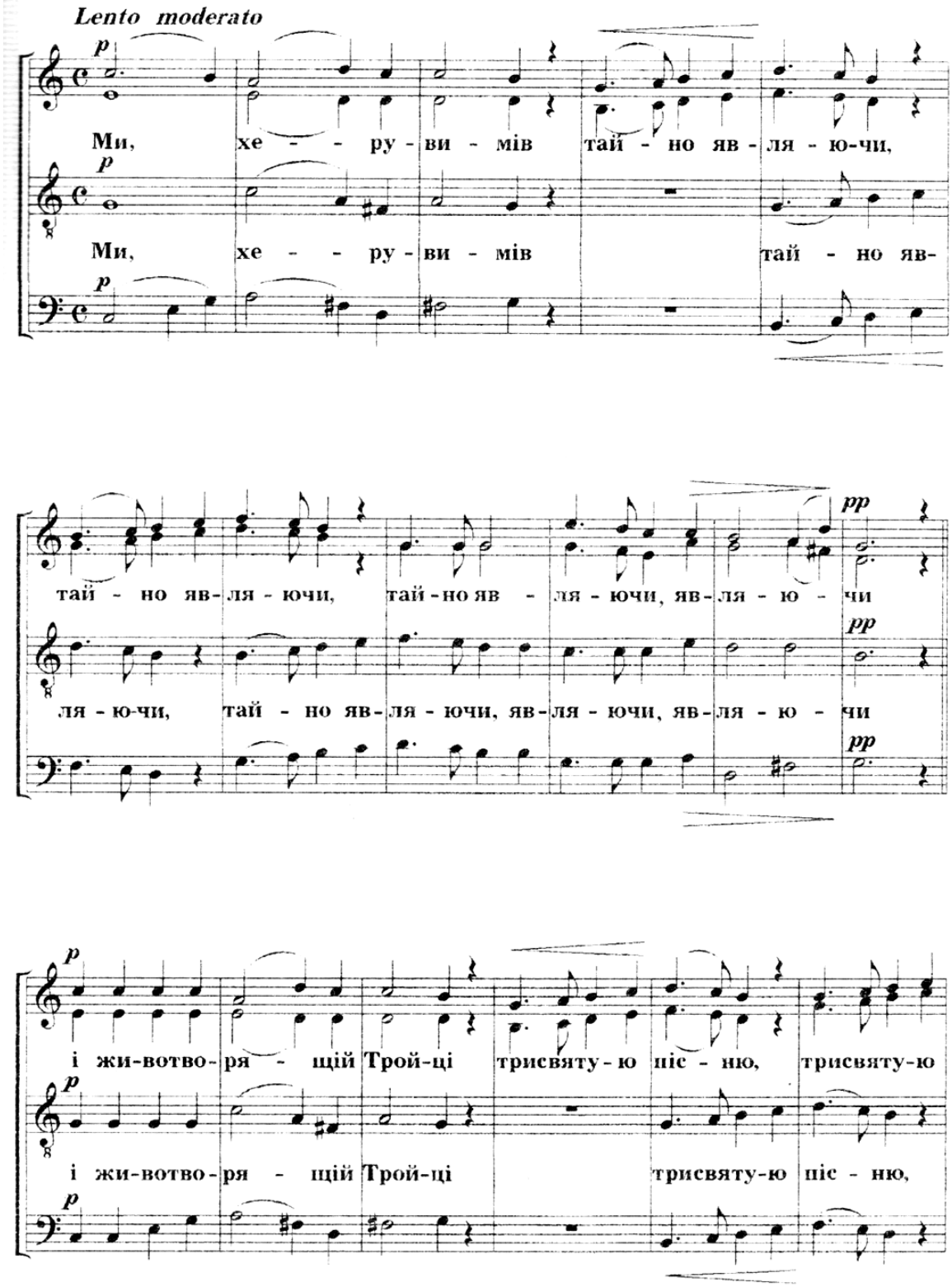
cresc.

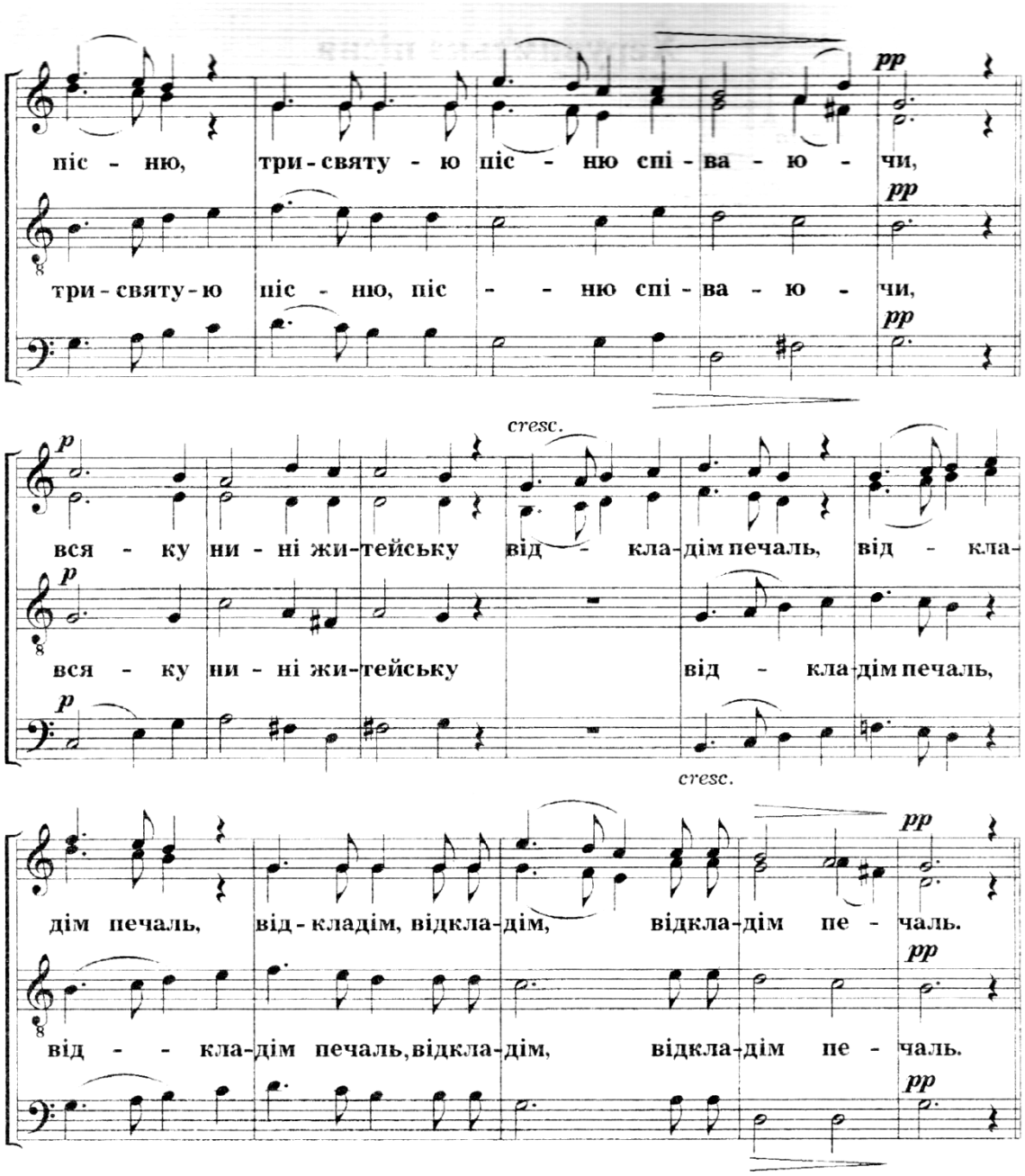
цю, те - бе ве - ли - ча - є - мо.

цю, те - бе ве - ли - ча - є - мо.

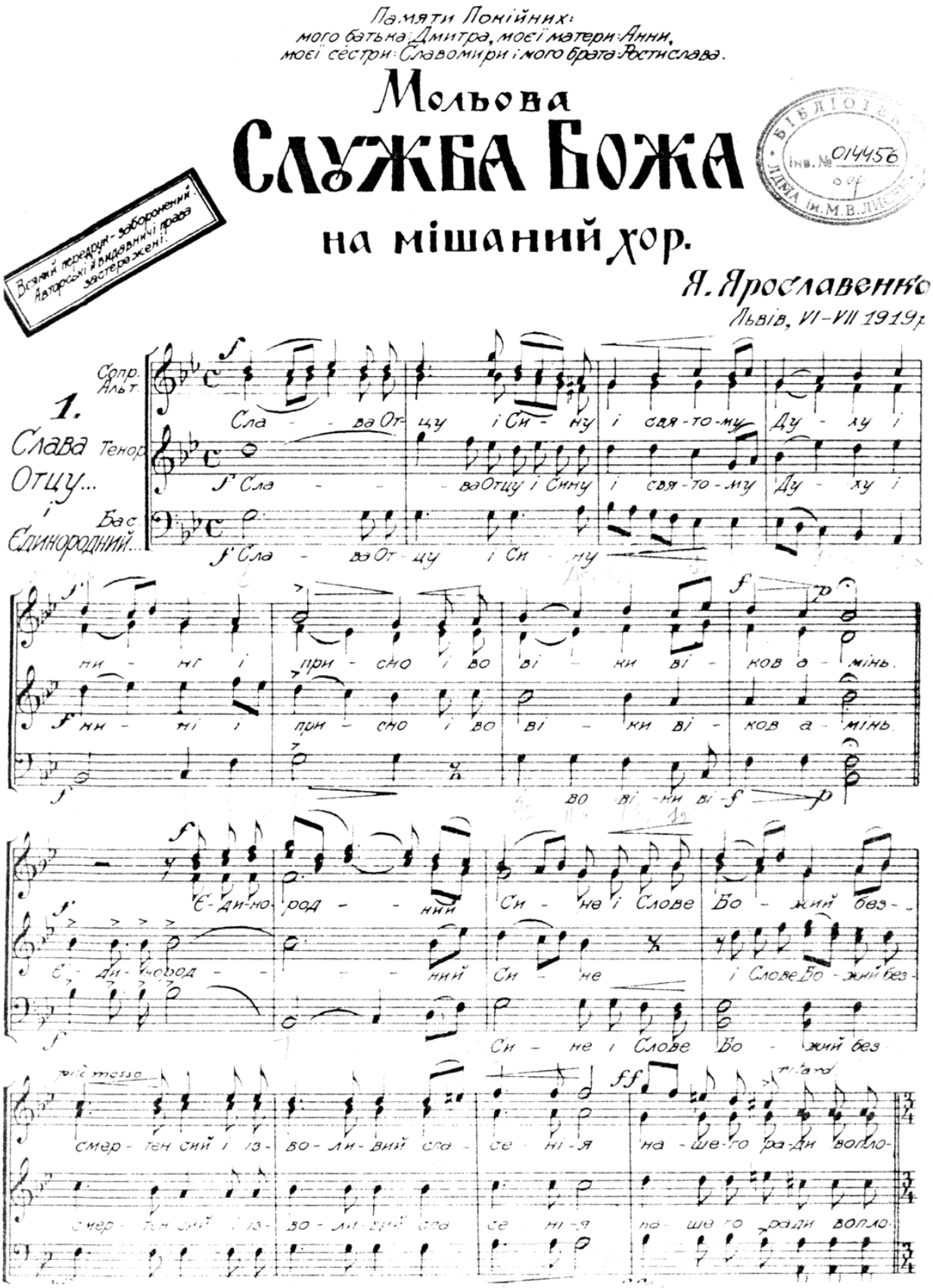
Т. Купчинський Служба Божа

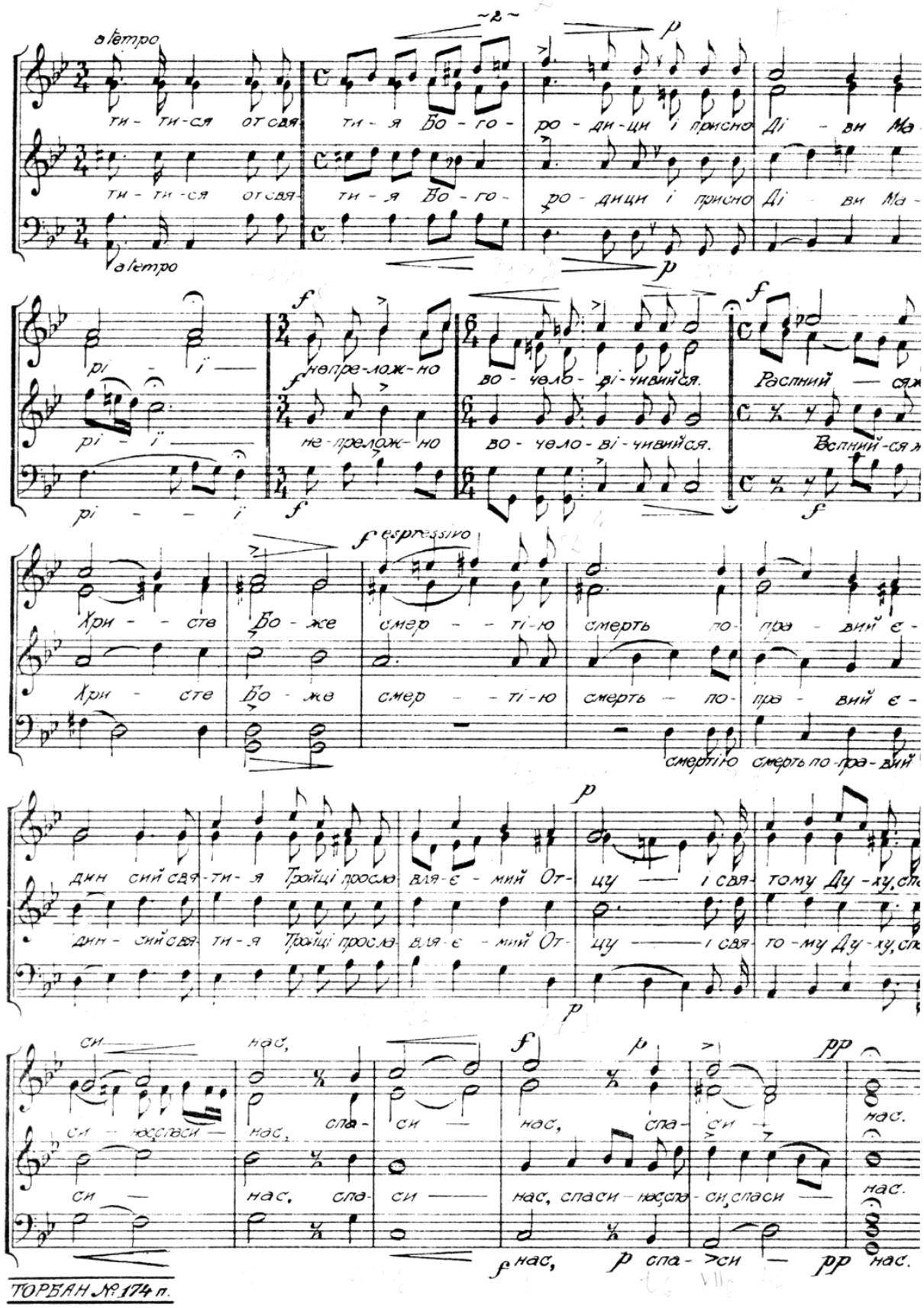
Херувимська пісня



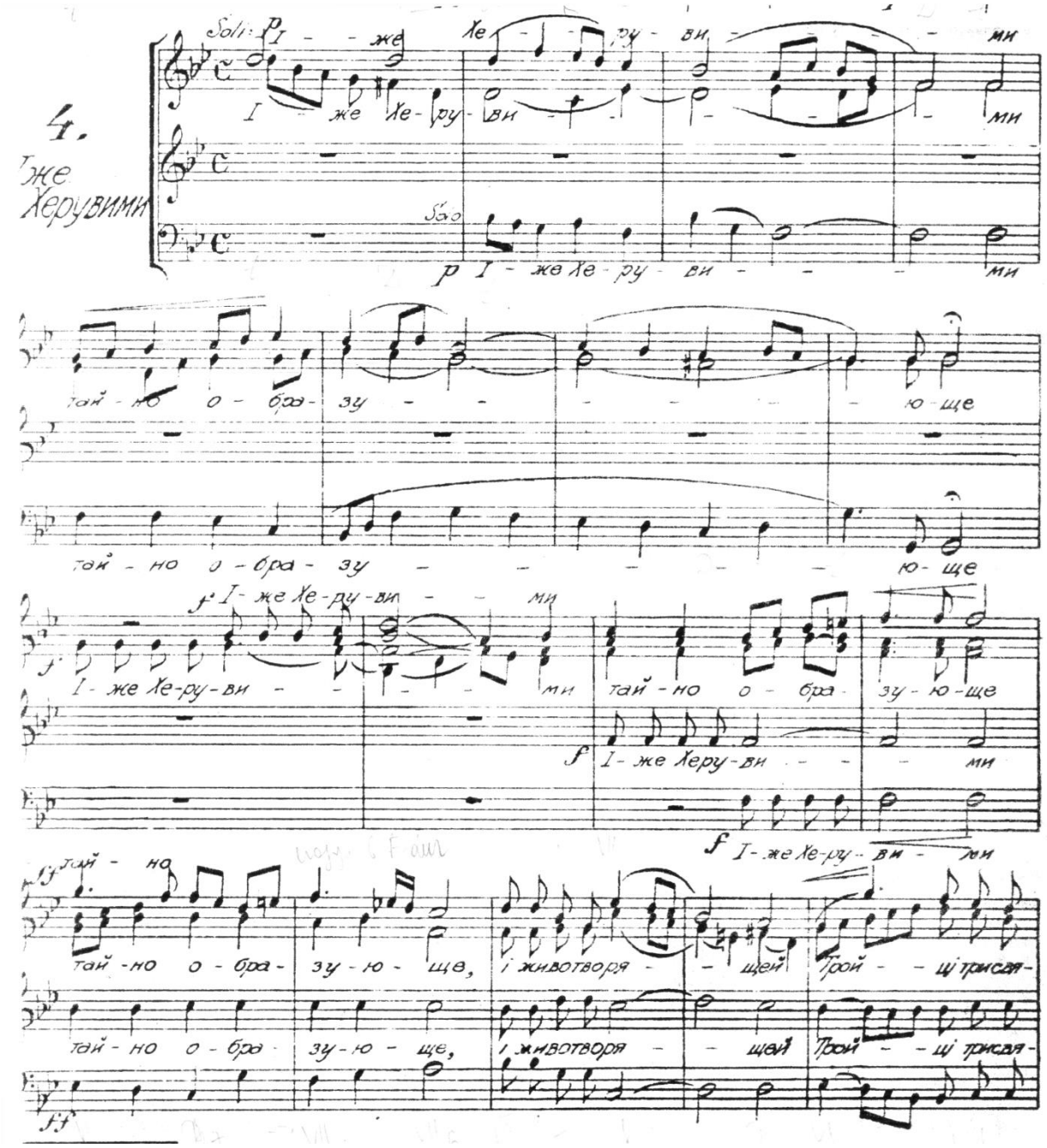

pp
піс - ню, три - святу - ю піс - ню спі - ва - ю - чи,
pp
три - святу - ю піс - ню, піс - - ню спі - ва - ю - чи,
pp
p
cresc.
вся - ку ни - ні жи - тейську від - кла - дім печаль, від - кла-
p
вся - ку ни - ні жи - тейську від - кла - дім печаль,
p
cresc.
pp
дім печаль, від - кладім, відкла - дім, відкла - дім пе - чаль.
pp
від - - кла - дім печаль, відкла - дім, відкла - дім пе - чаль.
pp

Я. Ярославенко Мольова Служба Божа




~2~
a tempo
ти - ти - ся от свя - ти - я Бо - го - ро - ди - ци і присно Ді - ви Ма -
pi - i
непре-лож-но во - чело - ві - чивийся.
Распний — ся
espressivo
Хри - - сте Бо - же смер - - ті - ю смерть по - пра - вий є -
смертію смерть по-пра-вий
дин сий свя - ти - я Тройці просла - вля - є - мий От - цу — і свя - то - му Ду - ху, сп
си — нас, спа - си — нас, спа - си — нас.
спаси — нас, спасе - си, спаси — нас.
ТОРБАН № 174 п.

Я. Ярославенко Мольова Служба Божа



dimin.

ту - ю пісньприно - ся - - ще, три - свя - ту - ю пісньприно - ся - ще,

ту - ю пісньприно - ся - - ще, три - свя - ту - ю пісньприно - ся - ще,

pp cresc. f

вся - - ку - ю ни - ні житей - - - - - скую от - вержим пе-

вся - ку - ю ни - ні житей - - - - - скую от - вержим пе-

f от - вержим

ff p

чаль - от - вер - жим пе - чаль — пе - чаль.—

чаль — от - вер - - - жим пе - чаль — пе - чаль.—

ff p

5. Якодацаря.

p f

А - мінь. Я - ко да ца - ря — всіх — по -

А - мінь. Я - ко да ца - ря — всіх — по -

p f

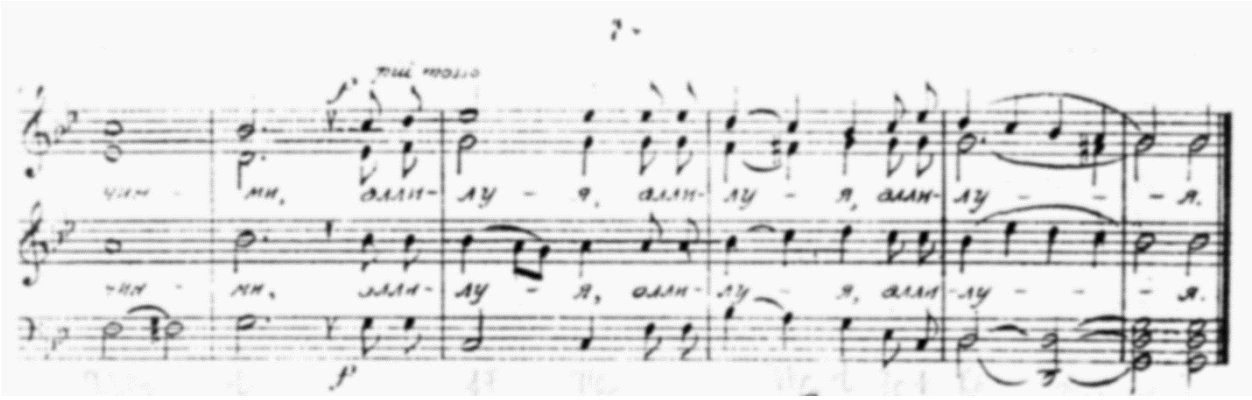
pp

ди - мем, ан - гельски - ми не - ви - ди - мо до - ри - но - си - ма

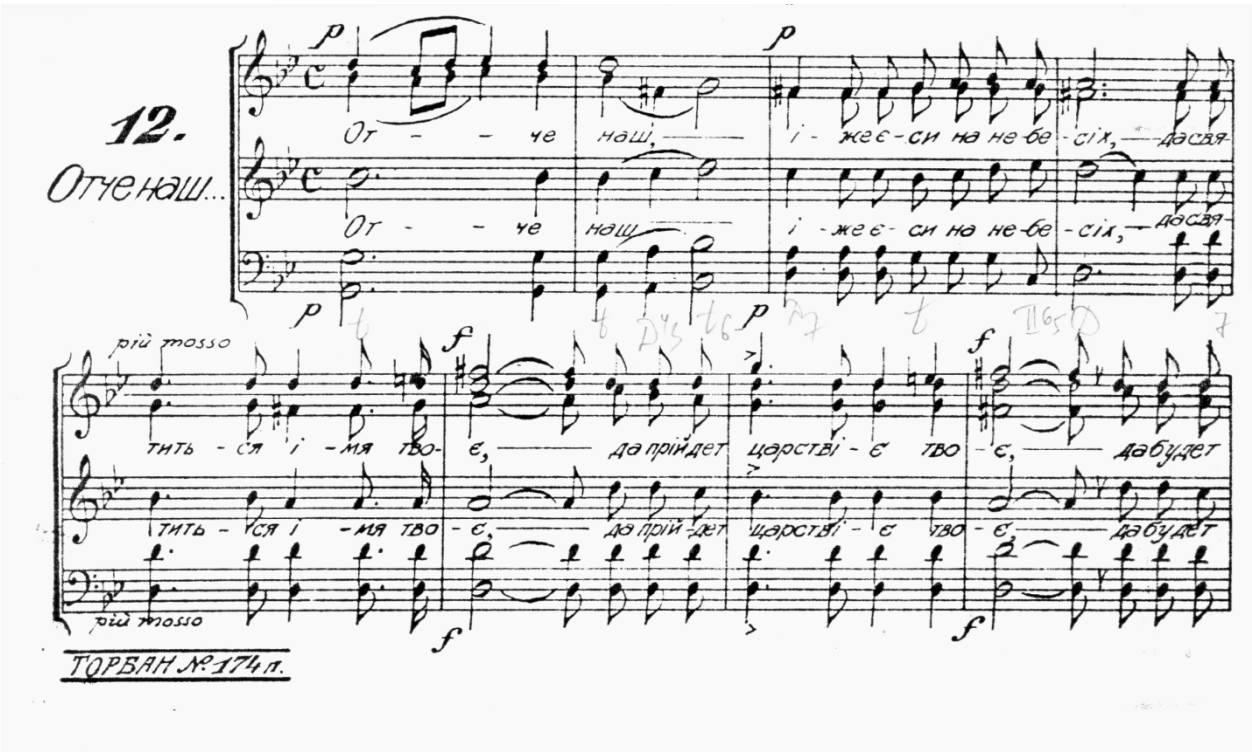
ди - мем, ан - гельски - ми не - ви - ди - мо до - ри - но - си - ма

pp до - ри - но - си - ма

ТОРВАН. №174 п.

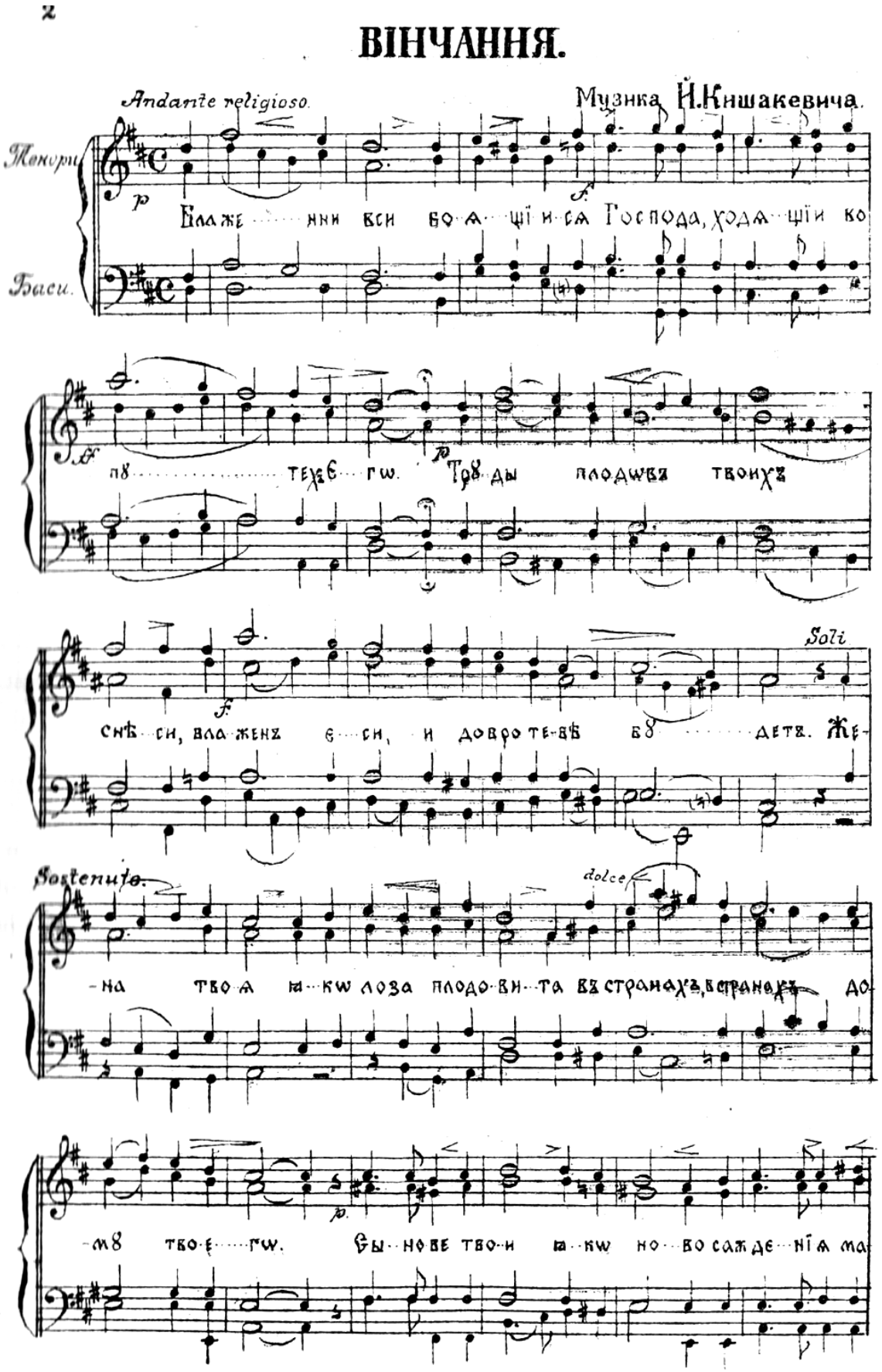

тиш тоцо
мн, алли- лу - я, алли- лу - я, алли- лу - - - я.
мн, алли- лу - я, алли- лу - я, алли- лу - - - я.

Я. Ярославенко Мольова Служба Божа



во - ля тво - я, — я - ко на не - бе - си, — і на зе - млі, — і на зе - млі. Хліб наш насущний даждь нам днесь і о - ста - ви нам дол - ги я - ко - же і ми оставля - єм на - ша я - ко - же і ми оставля - єм дол - жником на - шим. І не вве - ди нас во іс - ку - шені - є, но із - ба - ви нас, но із - ба - ви нас, но із - ба - ви нас, но із - ба - ви нас, от лу - ка - ва - го.

Й. Кишакевич Вінчання для чоловічого хору Ч.2



Tutti

Più mosso.

-ЕЛИЧНАѦ Ѿ КРЕСТѢ ТРА ПЕ ЗЫ ТВОЕ Ѧ. СЕ ТА КѾ БЛА ГОСЛО

-ВИТСѦ ЧЕ ЛО БѢКЪ БО ЖИ СѦ ГОС ПО ДА.

Петро I-то.

БЛА ГО СЛО БИТЪ ТѦ ГОСПОДЬ Ѿ СІ Ѡ НА И ОУЗ РИШИ БЛАГА Ѧ І Е

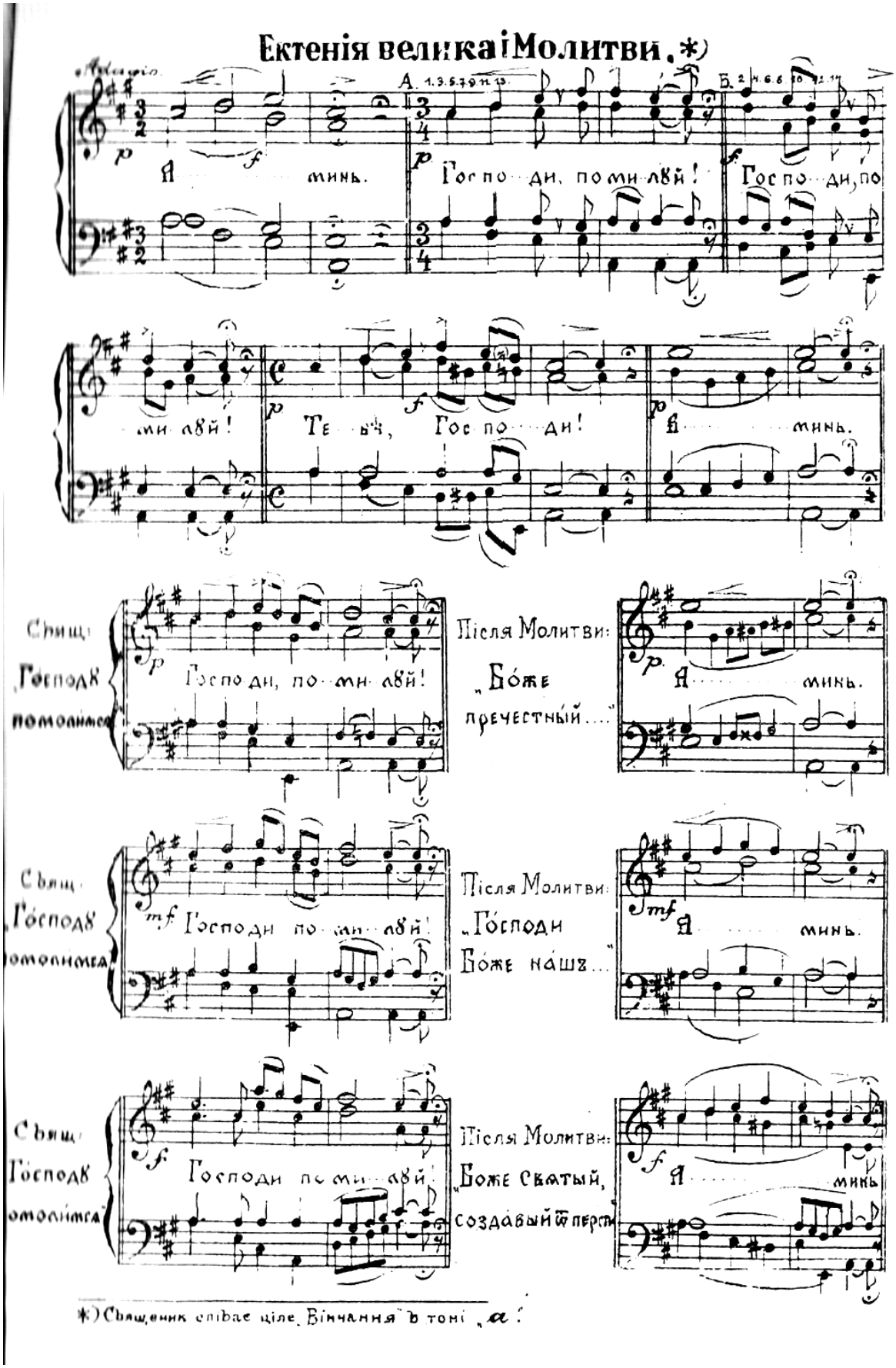
-РУ СА ЛИ МА ПО ВСѦ ДНИ ЖИ ВО ТА ТВОЕ ГѾ. И ОУЗ РИ

rallet.

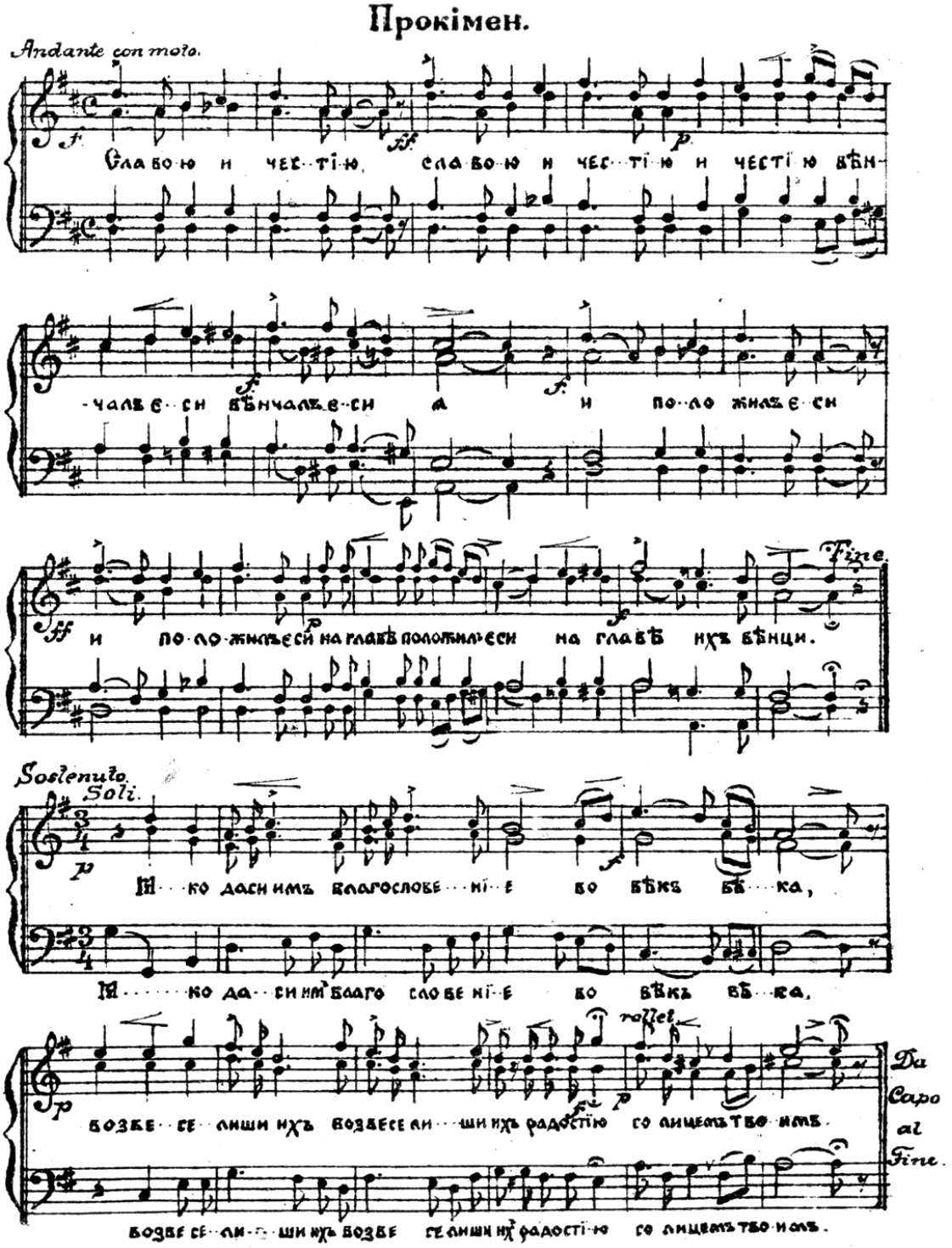
-ШИ СЫ НЫ СЫ НѾВЪ ТВОИХЪ; МИРЪ НА ІЗ РА И ЛѦ.

МИРЪ НА ІЗРА И ЛѦ ІЗ РА И ЛѦ.

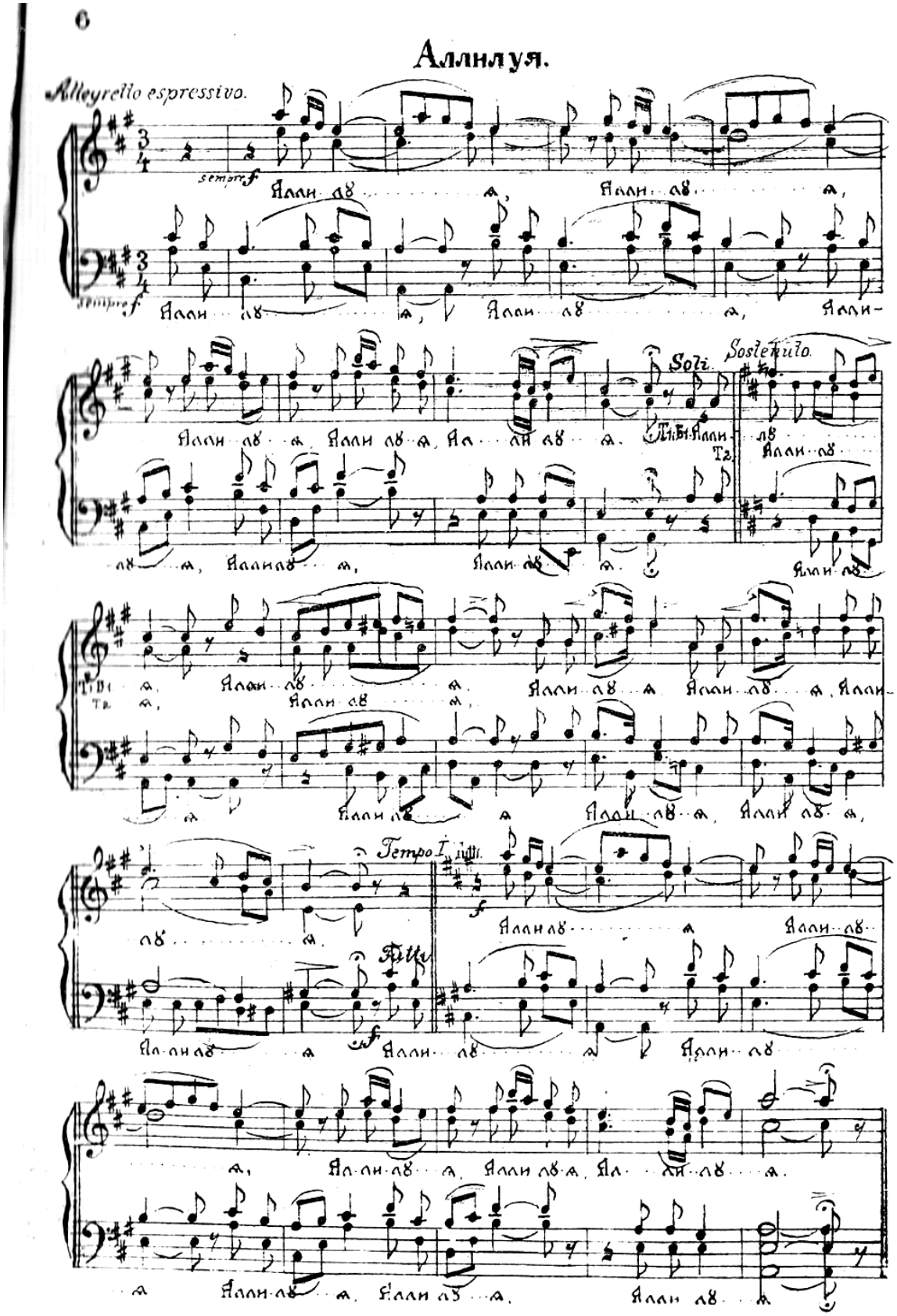
Й. Кишакевич Вінчання для чоловічого хору Ч.2



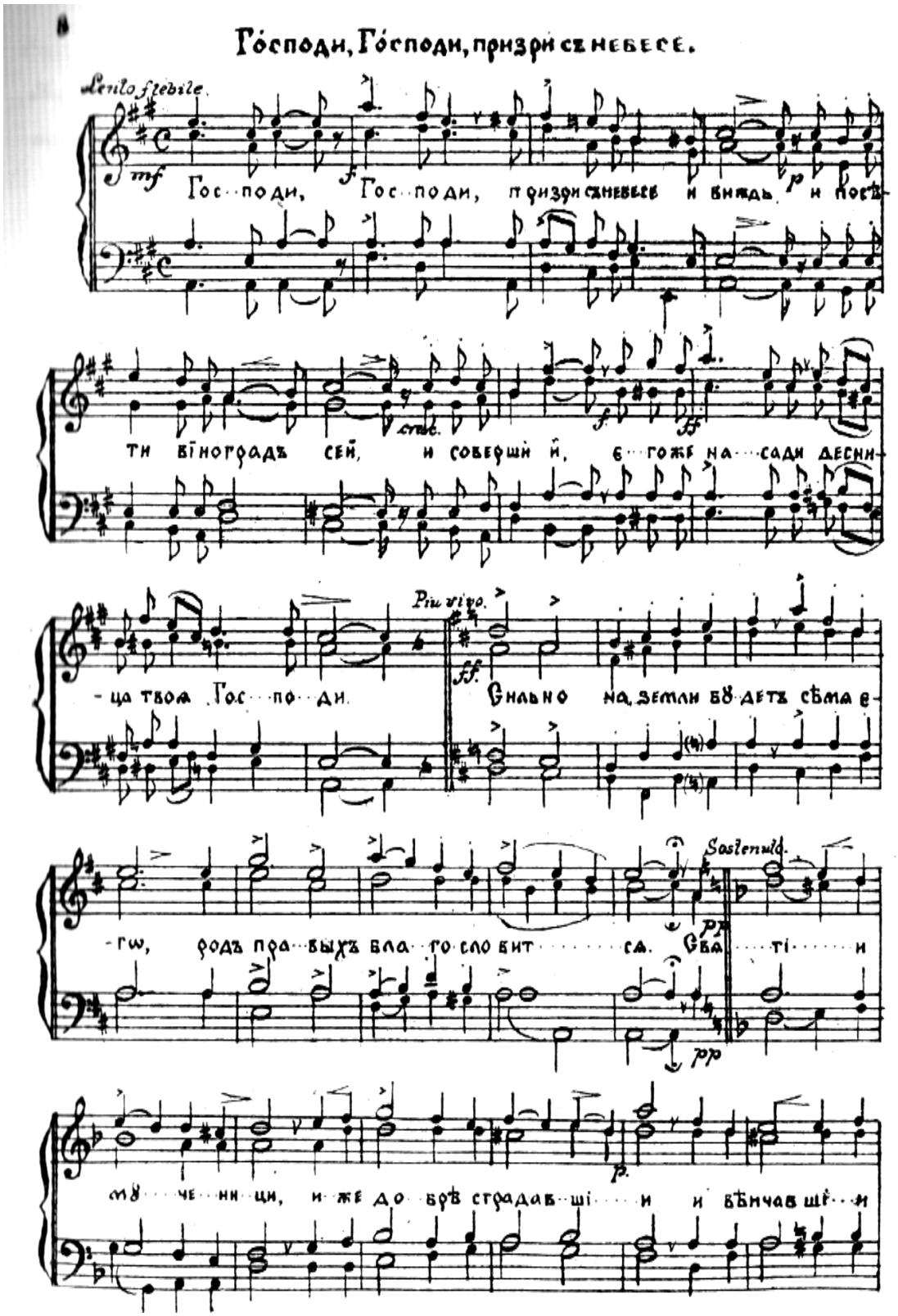
Й. Кишакевич Вінчання Ч.2

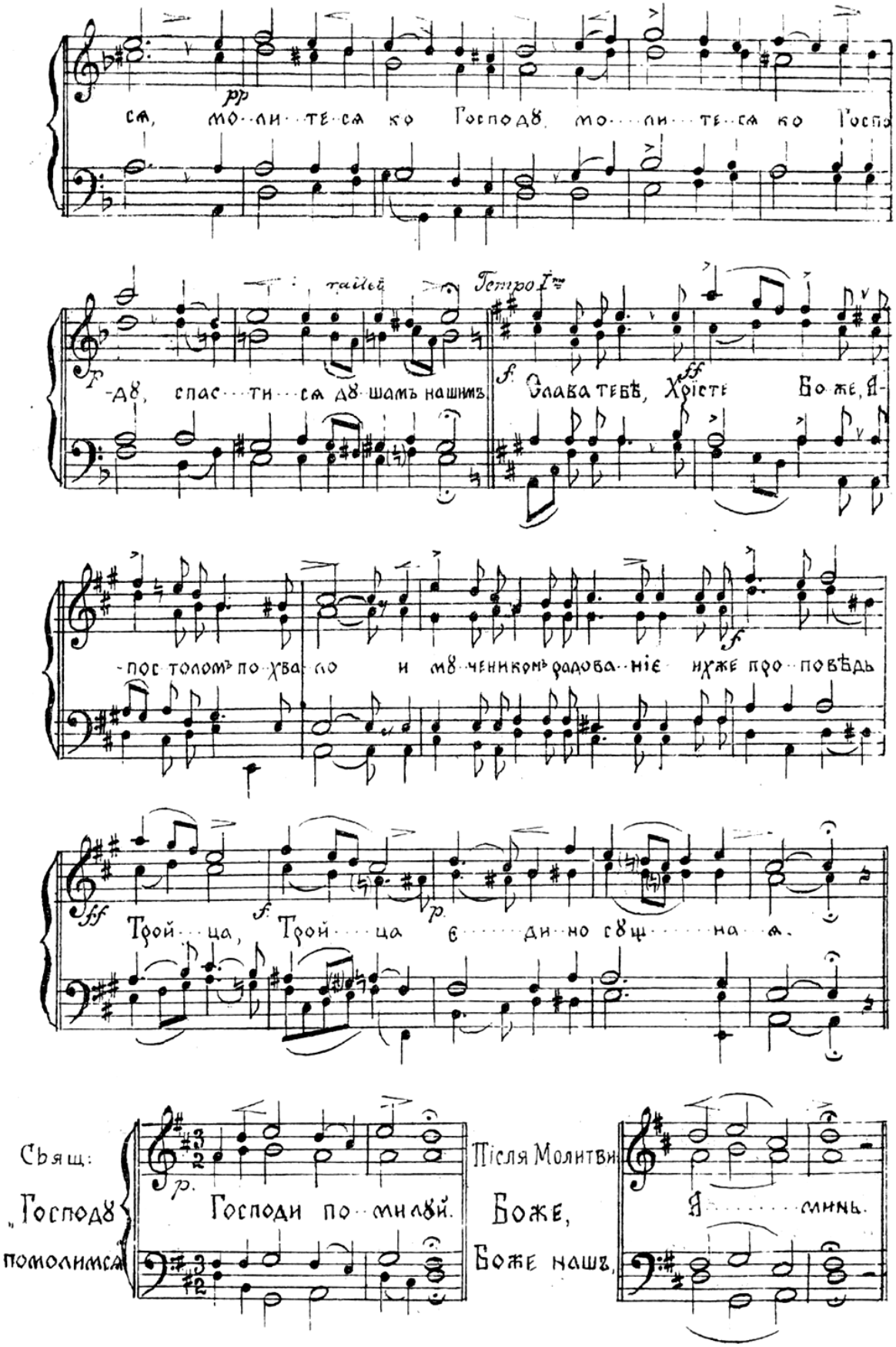


Й. Кишакевич Вінчання Ч.2

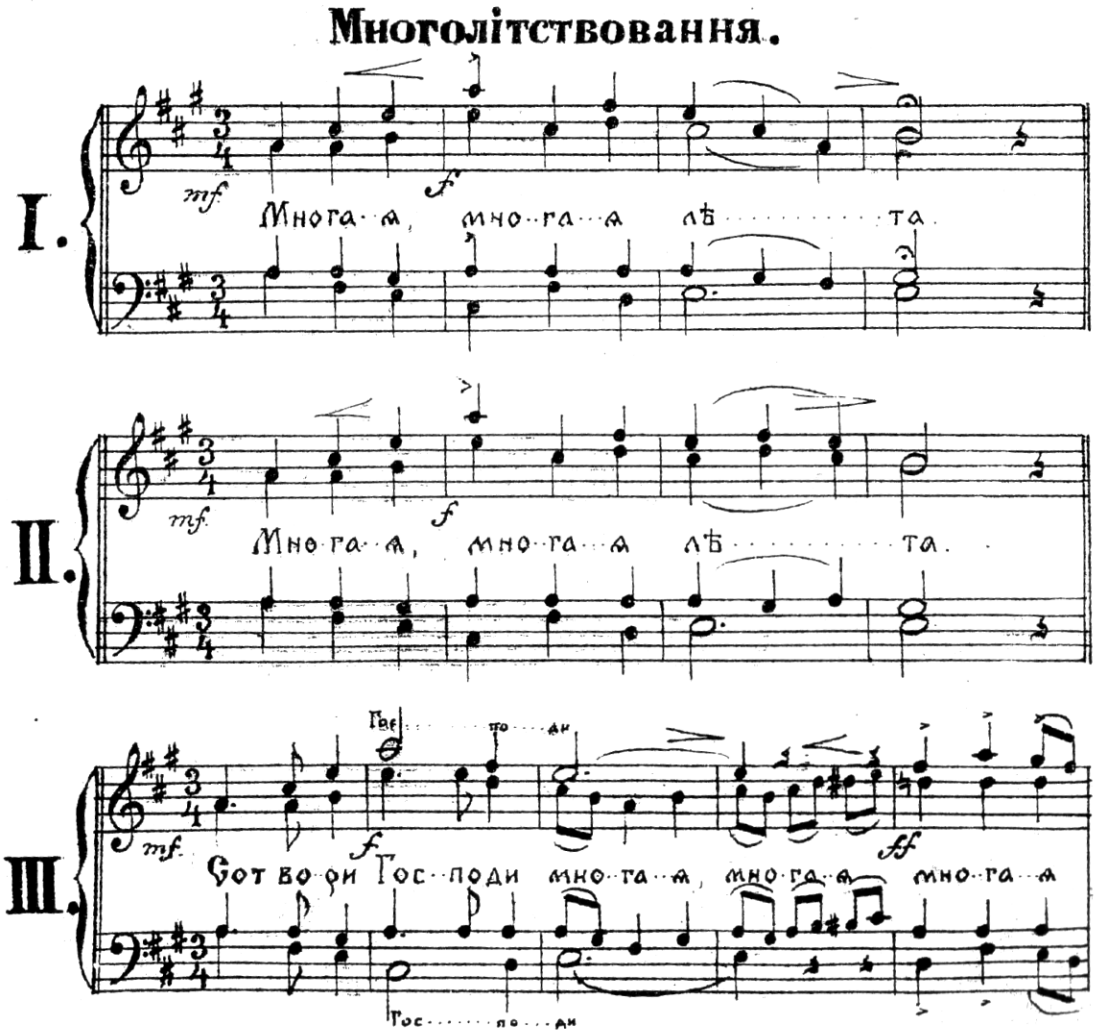


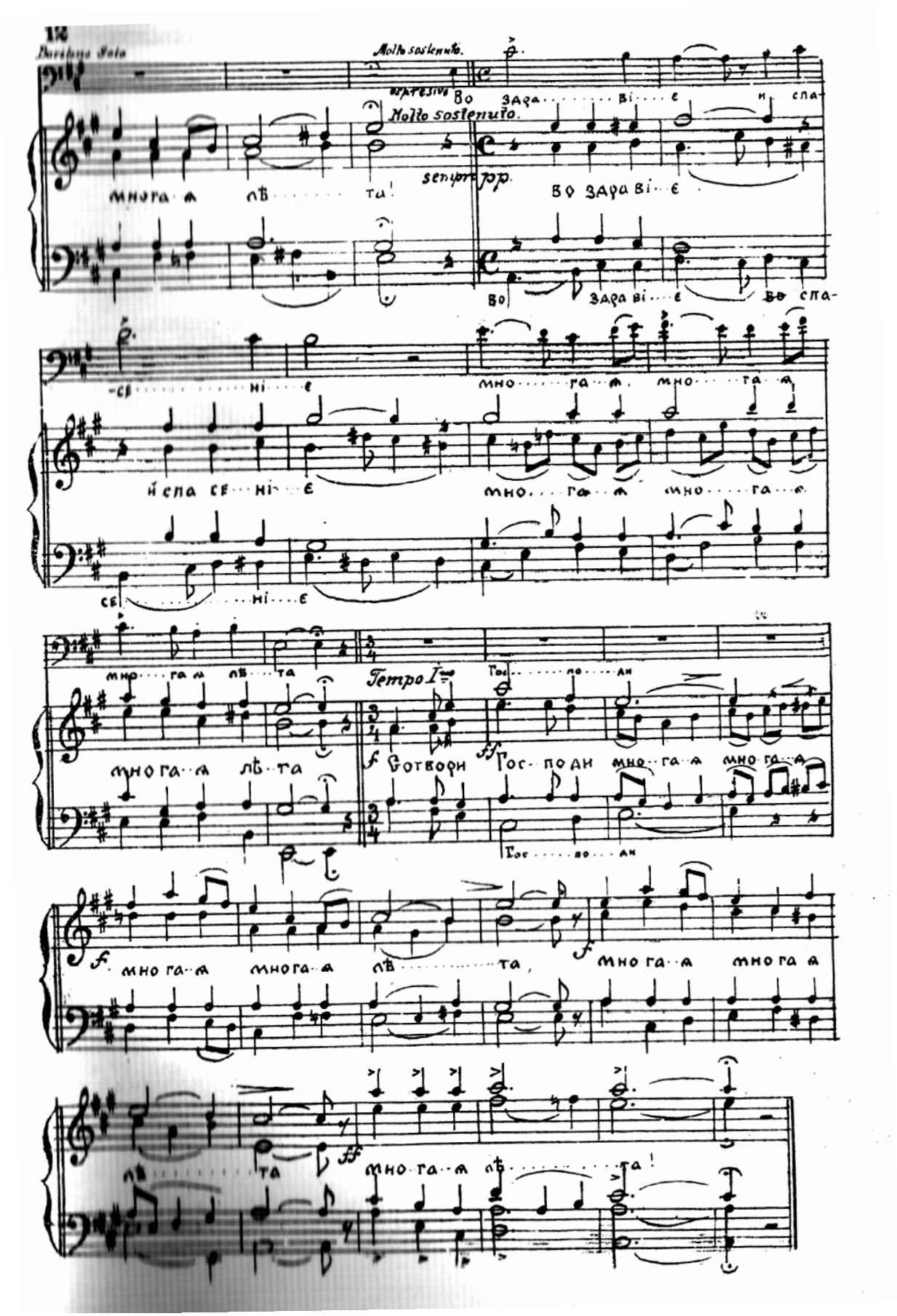
Й. Кишакевич Вінчання Ч.2



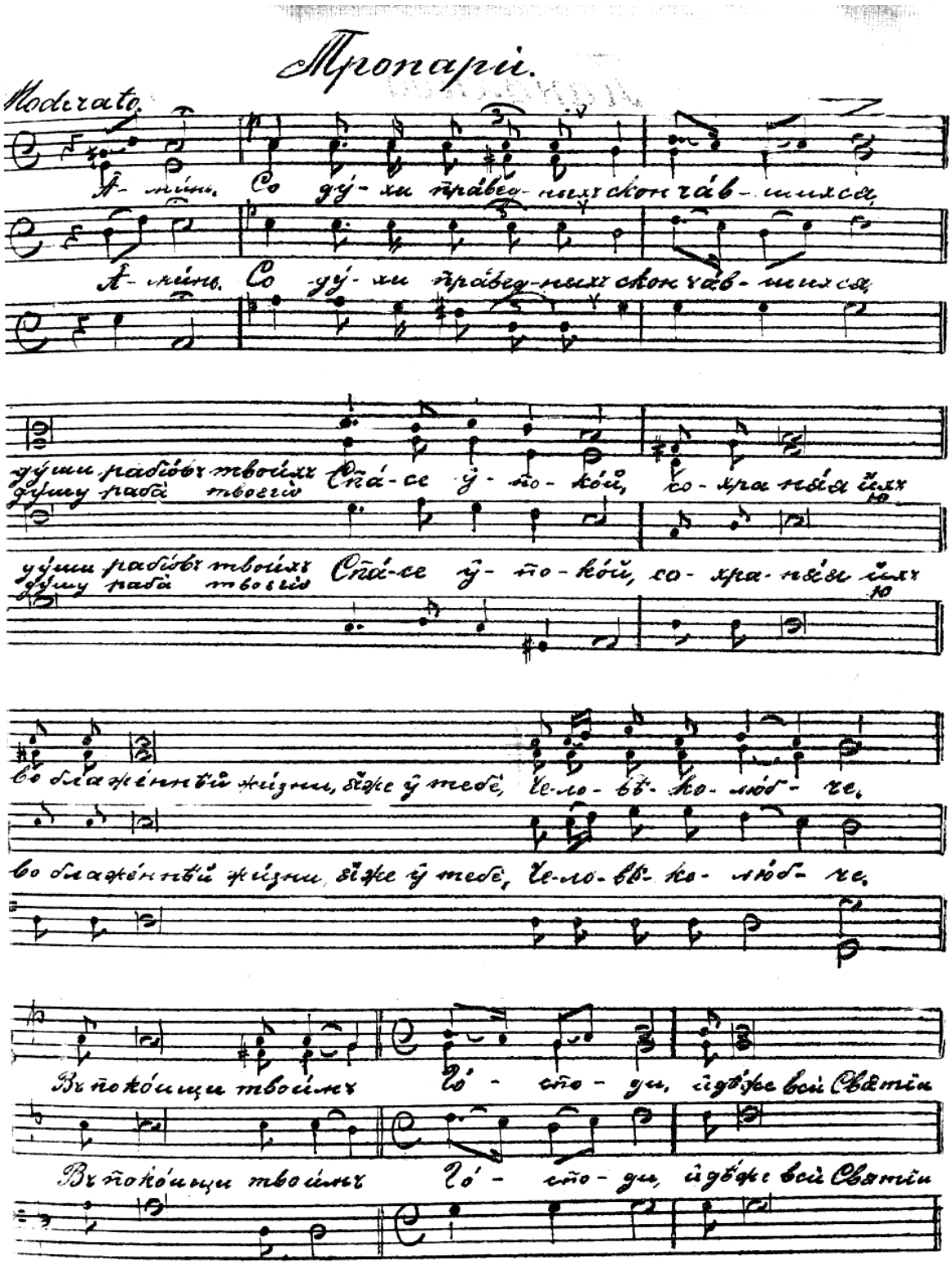

ся, мо-ли-те-ся ко Господу, мо-ли-те-ся ко Госпо
-ду, спас-ти-ся ду-шамъ нашимъ
Слава тебѣ, Христе Боже, Я-
-пос толомъ по-хва-ло и му-ченикомъ радова-ніе нихже про-повѣдь
Трой-ца, Трой-ца е-ди-но сущ-на-я.
Сьящ: „Господу помолимся
Господи по-милуй.
Після Молитви
Боже, Боже нашъ,
Я-минь.

Й. Кишакевич Вінчання Ч.2




12
Molto sostenuto.
espressivo
Во задавіє и спасе
Molto sostenuто.
многа лѣта!
sempre pp.
во задавіє
во задавіє во спасе
ніє
мно га мно га
и спасе ніє
мно га мно га
ніє
мно га лѣта
Тетро I
Гос по ди
многа лѣта
f Сотвори
Гос по ди мно га мно га
Гос по ди
f многа многа лѣта,
f многа многа
лѣта
ff многа лѣта!

М. Кумановський Панахида на мішаний хор по напіву церковному 1911 р.



раз- рѣ́шивый, ка́ный ду́ши рабо́въ твои́хъ у- по- ко́й.
ду́шу раба твоего

раз- рѣ́шивый, ка́ный ду́ши рабо́въ твои́хъ у- по- ко́й.
ду́шу раба твоего

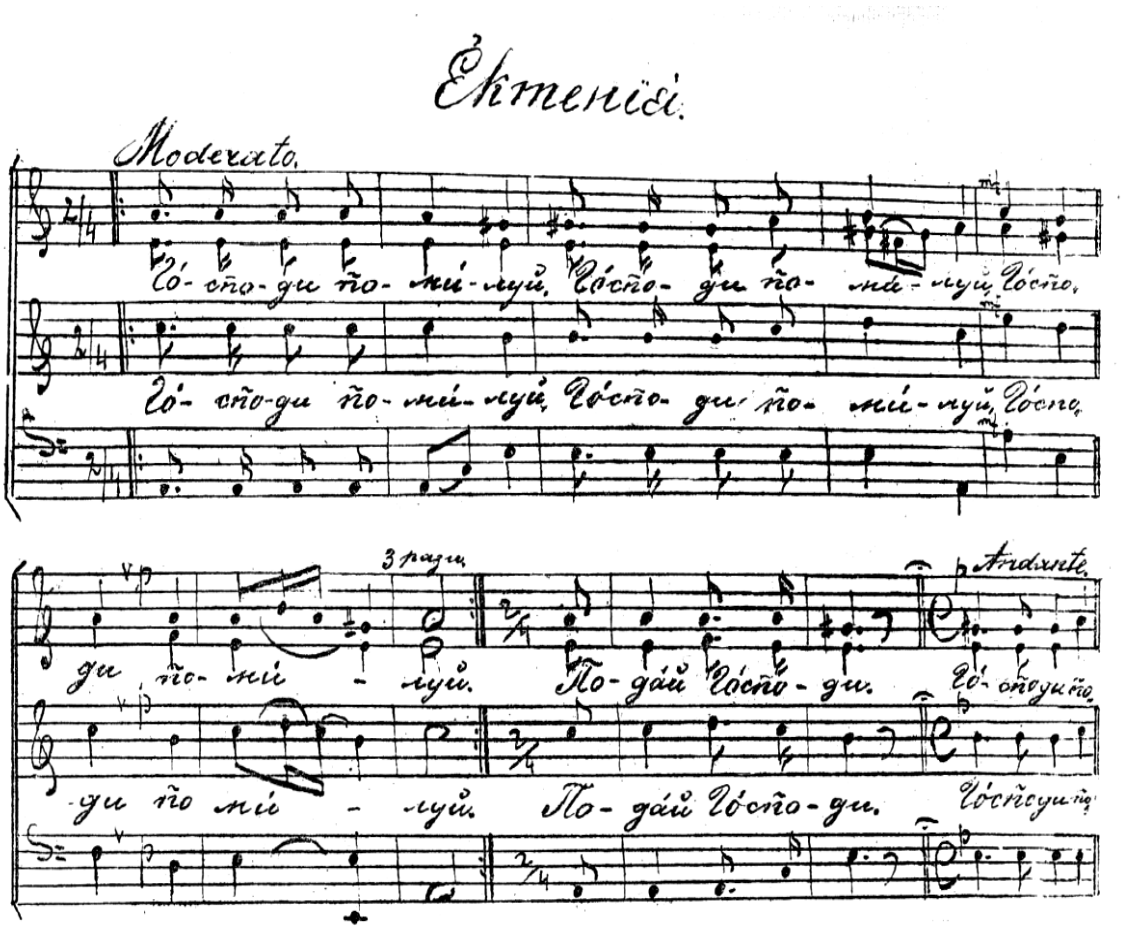
И ны́нѣ и при́сно и во вѣ́- ки вѣ- ко́въ а- ми́нь.

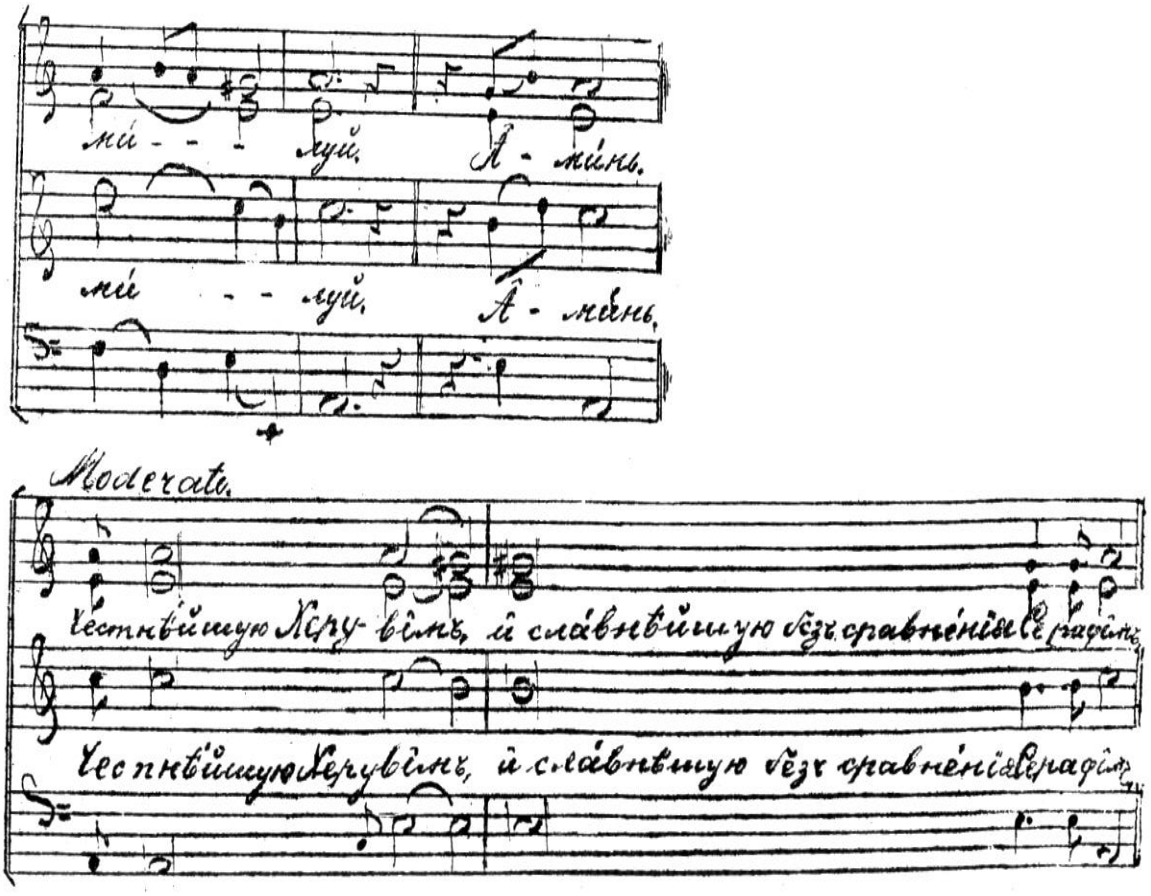
И ны́нѣ и при́сно и во вѣ́- ки вѣ- ко́въ а- ми́нь.

Е- ди́на чи́стая и непорочна- я Дѣ́- - во, Бо́га безсѣ́мене ро́ди- - ла- я: то- го́ мо- ли́ спасти́ся ду́шамъ на́шимъ.
ду́шамъ на́шимъ

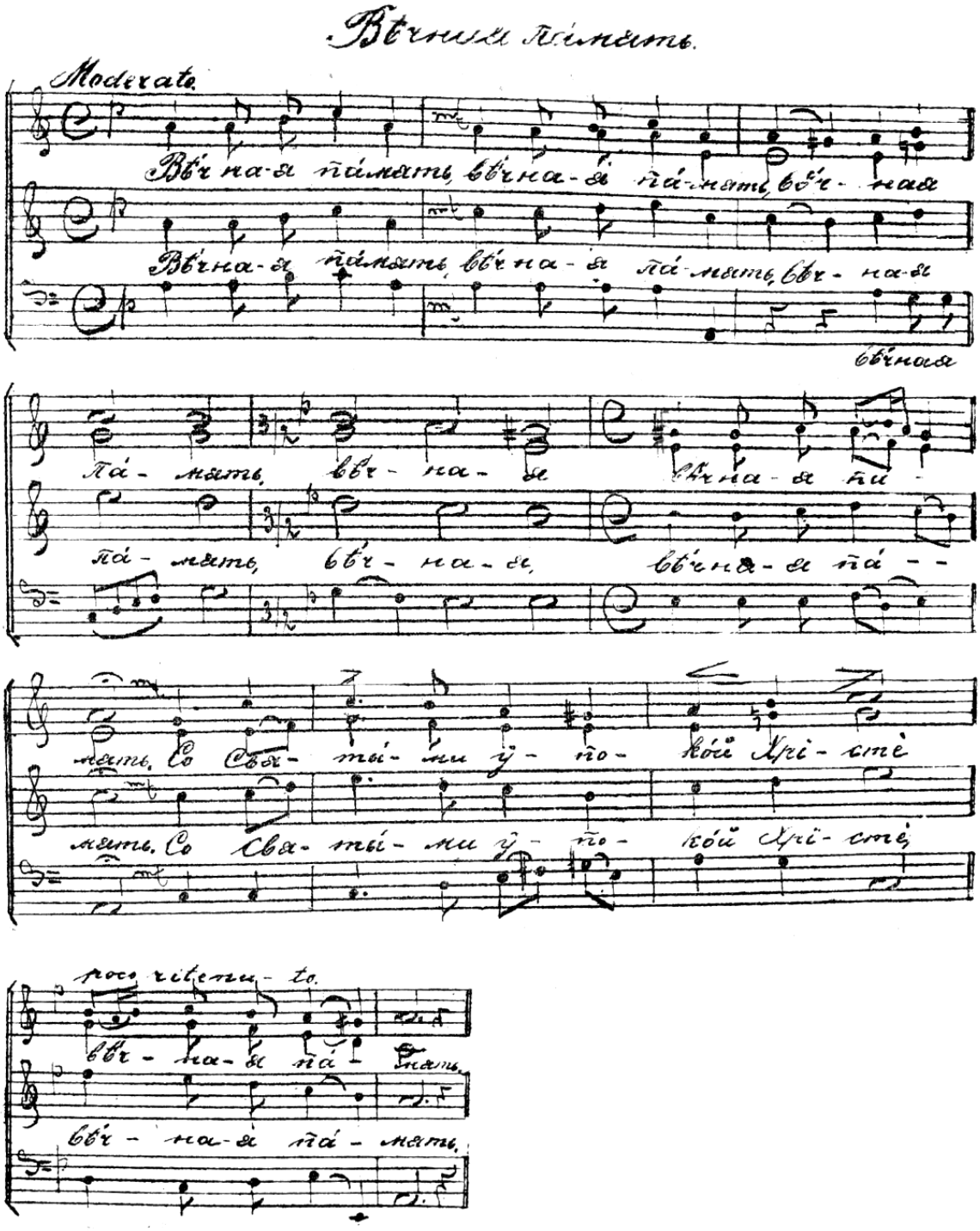
Е- ди́на чи́стая и непорочна- я Дѣ́- - во, Бо́га безсѣ́мене ро́ди- ла- я: то- го́ мо- ли́ спасти́ся ду́шамъ на́шимъ.
ду́шамъ на́шимъ

М. Кумановський Панахида 1911р.

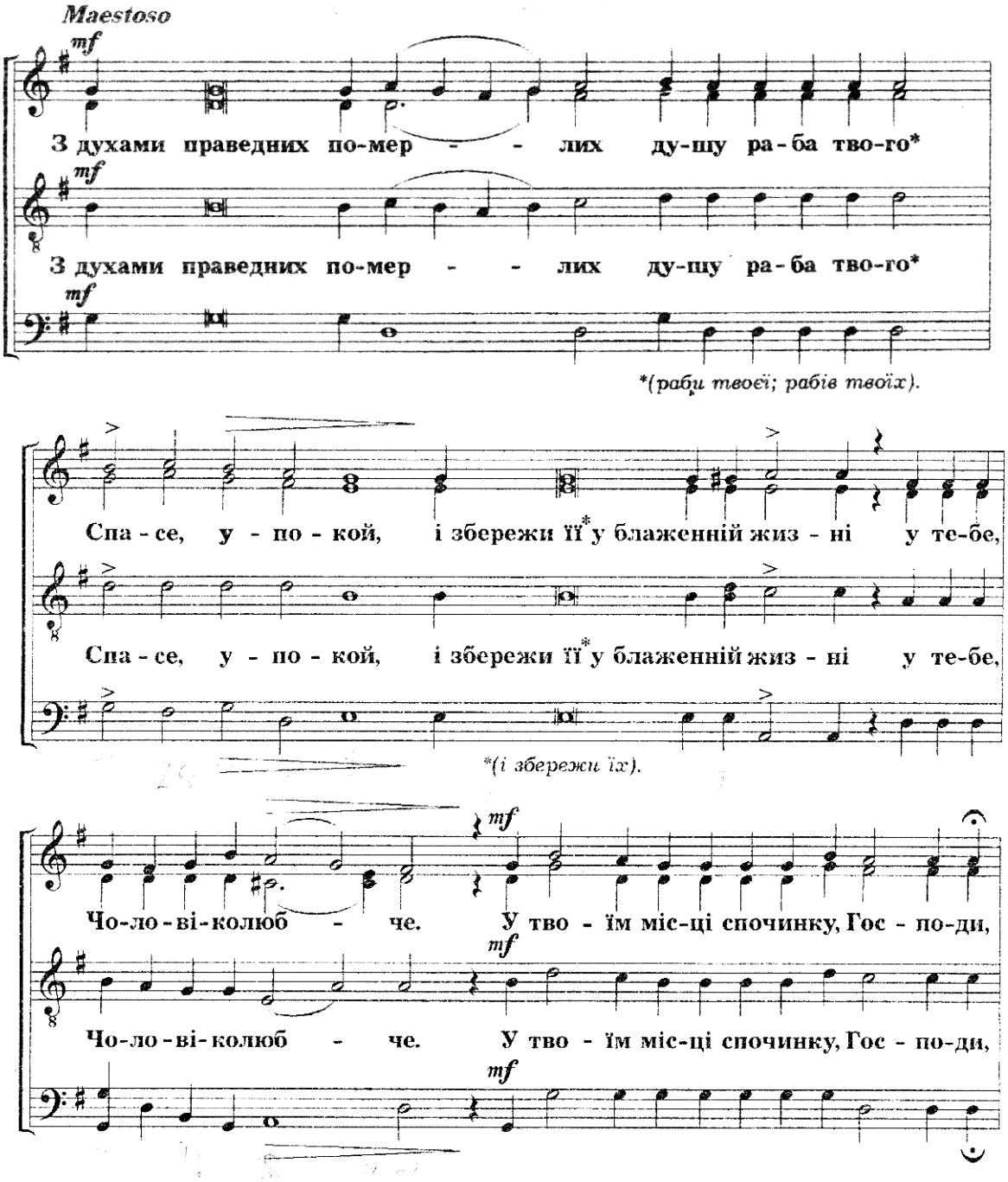



ли - - - луй. А - мінь.
ли - - луй. А - мінь.
Moderato.
честнѣйшую Херу- вімъ, и славнѣйшую безъ сравненія серафімъ.
честнѣйшую Херувімъ, и славнѣйшую безъ сравненія серафімъ.

М. Кумановський Панахида 1911р.



Т. Купчинський Чин панахиди



cresc.

де всі свя-ті твої спочи-ва - - - ють, у-по-кой і

де всі свя-ті твої спочи-ва - - - ють, у-по-кой і

p

cresc.

душу раба твого,* бо ти єдиний Чо-ло-ві-ко-лю - бець.

душу раба твого,* бо ти єдиний Чо-ло-ві-ко-лю - бець.

*(душу раби твоєї; рабів твоїх).

Т. Купчинський Чин панахиди

pp p cresc.

Гос - поди, помилуй, Гос - поди, помилуй, Гос - поди, по - ми - луй.

pp p

Гос - поди, помилуй, Гос - поди, помилуй, Гос - поди, по - ми - луй.

pp p cresc.

p

По - дай, Гос - - - - по - ди.

p

По - дай, Гос - - - - по - ди.

p

f

Гос - поди, по - ми - - - луй. А - мінь.

f

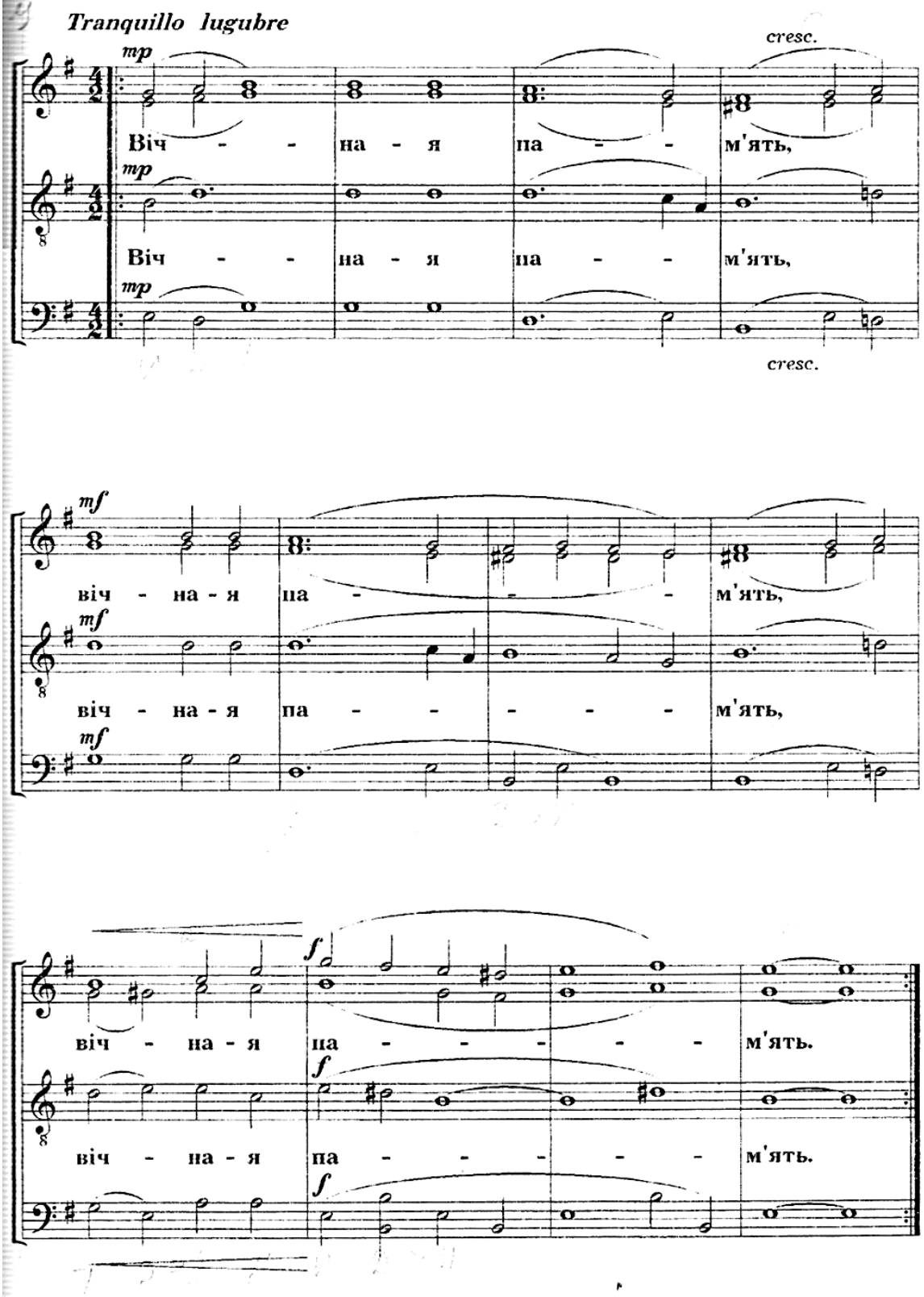
Гос - поди, по - ми - - - луй. А - мінь.

f

Гос - по - ди, по - ми - - - луй.

Т. Купчинський Чин панахиди

Вічная пам’ять



Зі свя - ти - ми у - по - кій,

Зі свя - ти - ми у - по - кій,

Хрис - те, ду - шу ра - ба тво - го,* де не - ма - є

Хрис - те, ду - шу ра - ба тво - го,* де не - ма - є

*(раби твоєї; душі рабів твоїх).

бо - ліз-ни, ні пе - ча - лі, а - ні зіт - хан - -

бо - ліз-ни, ні пе - ча - лі, а - ні зіт - хан - -

allargando

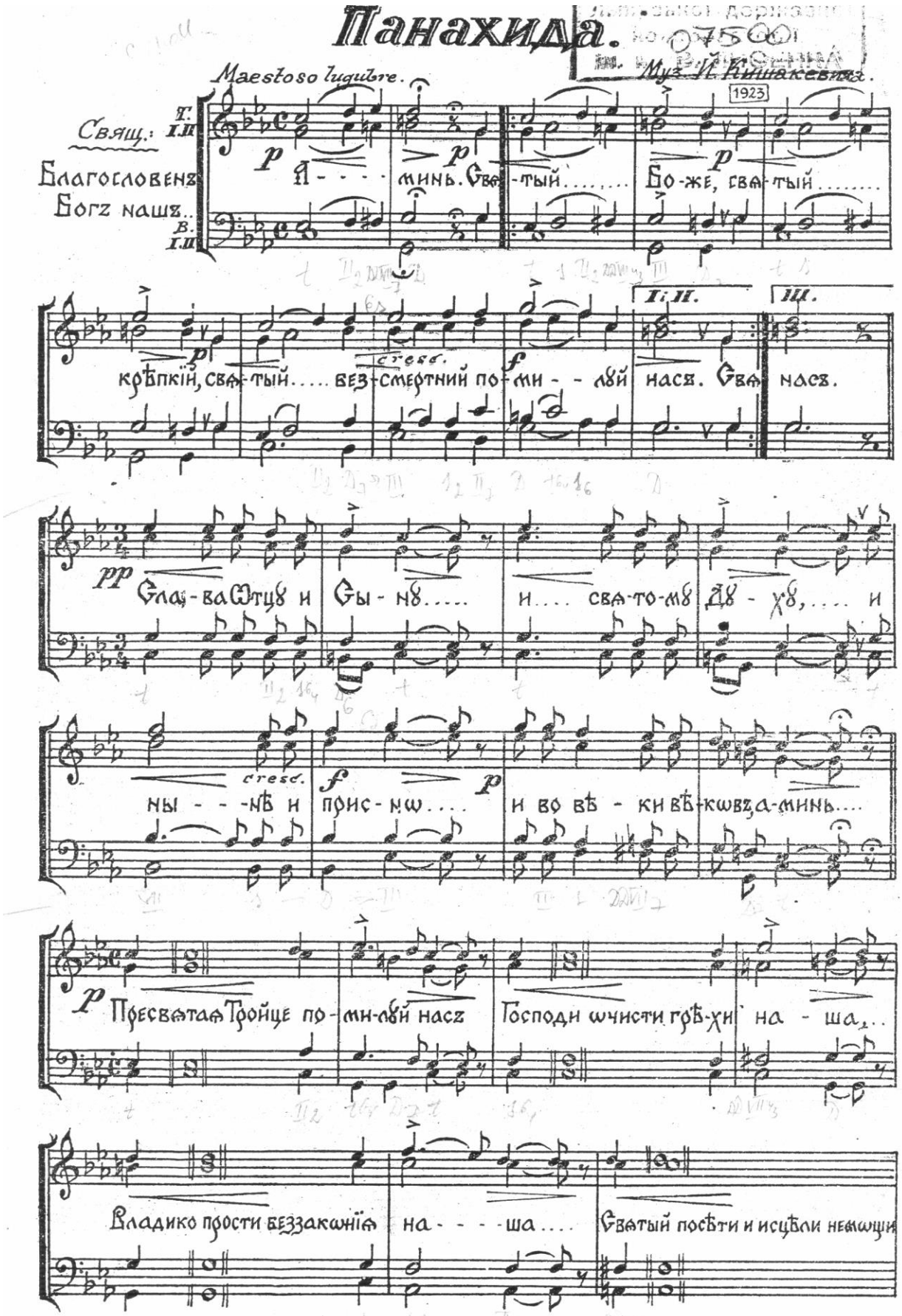
ня а - ле жит - тя без - ко - неч - - не.

ня а - ле жит - тя без - ко - неч - - не.

allargando

а - ле ...

Й. Кишакевич Панахида для чоловічого хору Ч.3



2.

Sosten.

на - - - ша..... mf и-ме-не Тво-е - - - - - гѡ ff да - - - ди.....

cresc.

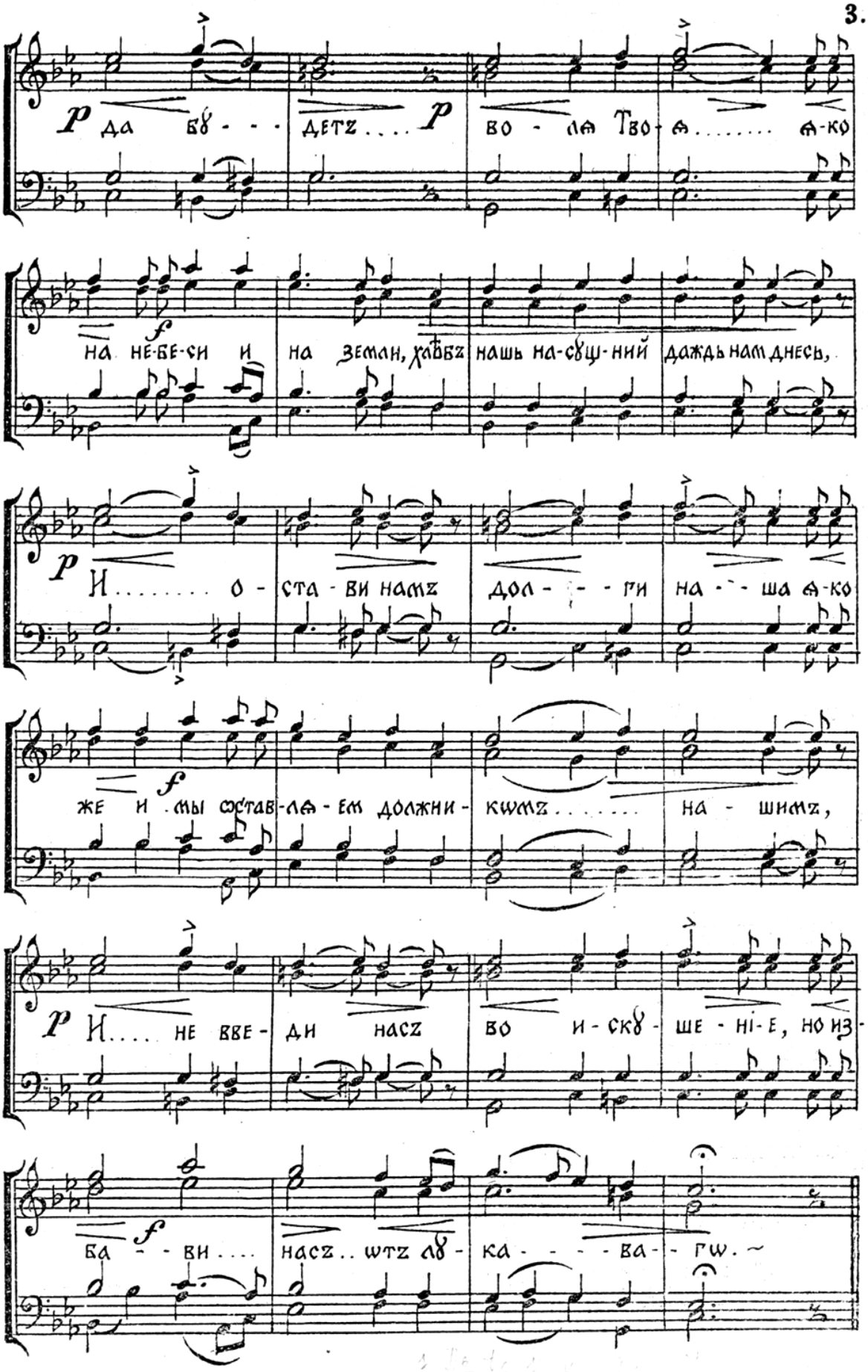
pp Го-спо-ди по-ми-лѹй, Го-спо-ди по-ми-лѹй, Го-спо-ди по-ми - - лѹй.....

pp Сла - ва Ѻт-цѹ и Сы - нѹ..... p и свѧ-то-мѹ Дѹ - хѹ,..... и

cresc.. f ны - - - нѣ и при - снѡ.... p и во вѣ - ки вѣ - кѡвъ, а-минь....

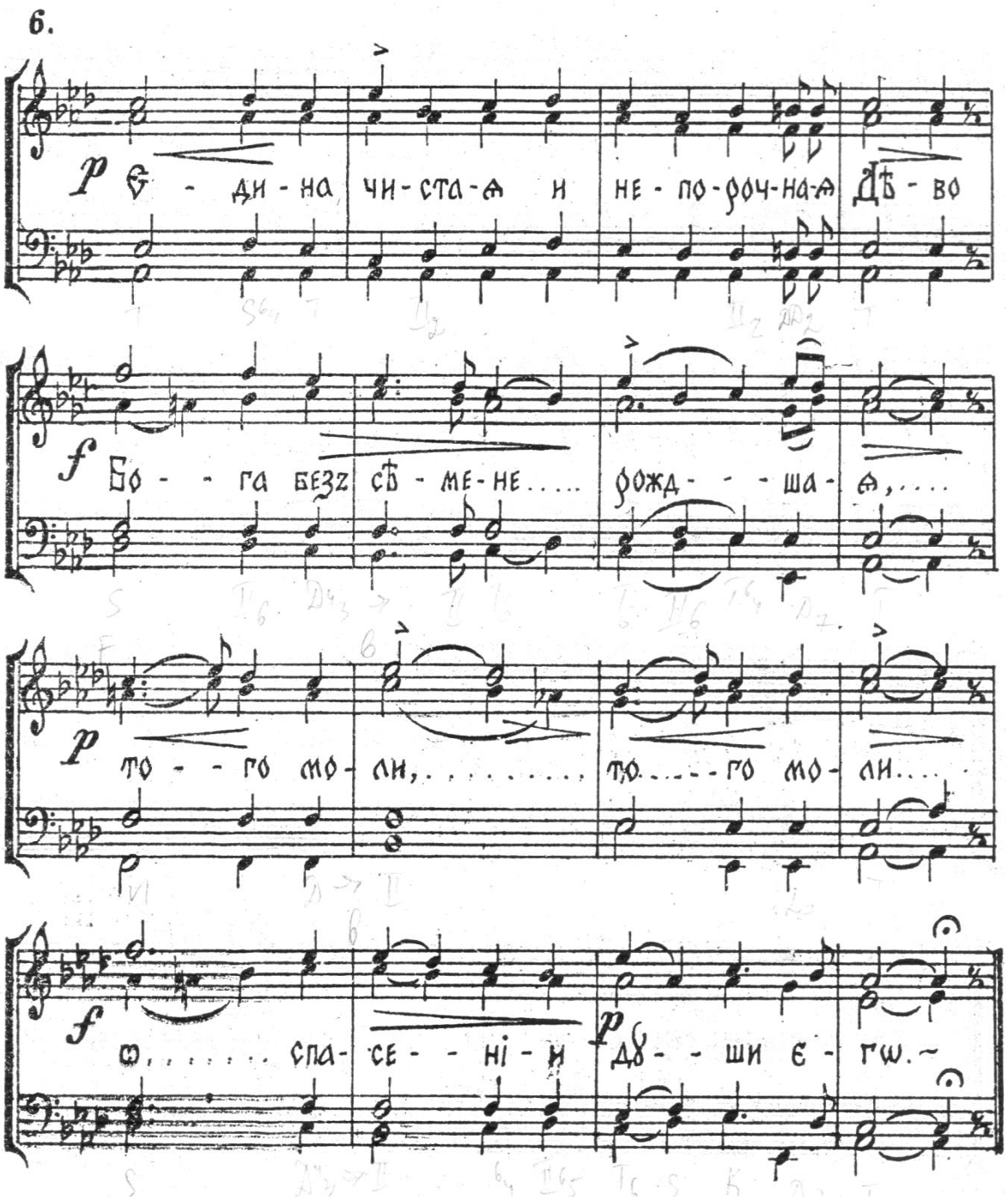
p Ѻт - - - - че нашъ, p и - же є - си... на не - бе - сѣхъ, да свѧ-

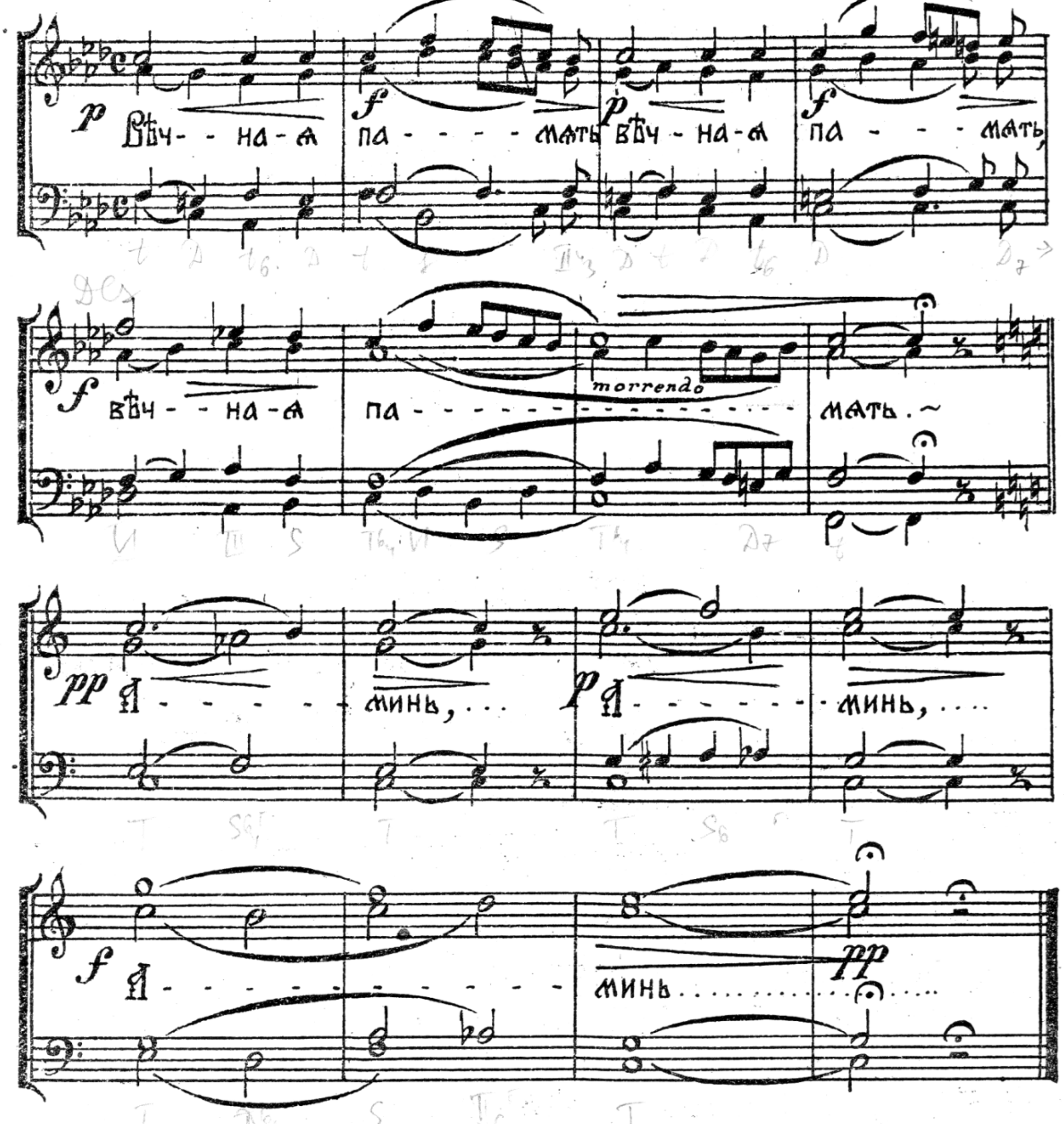
f тит - сѧ и - мѧ Тво - є, да при-и - детъ цар-ствi - є Тво - є,....


Да бꙋ - - - детъ . . . . во - ля Тво - я . . . . . я - ко
на не-бе-си и на земли, хлѣбъ нашь на-сꙋщ-ний даждь нам днесь,
И . . . . . о - ста - ви намъ дол - - - ги на - - ша я - ко
же и мы остав - ля - ем должни - кѡмъ . . . . . на - шимъ,
И . . . . не вве - ди насъ во и - скꙋ - ше - ні - е, но из -
ба - - ви . . . . насъ . . ѿъ лꙋ - ка - - - - ва - - гѡ.

Й. Кишакевич Панахида Ч.3

тропар




вѣч - на - а па - - - - мать вѣч - на - а па - - - мать,
вѣч - на - а па - - - - мать. ~
morrendo
А - - - минь, ... А - - - минь, ...
А - - - минь ...

Б. Кудрик Панахида для мішаного хору

Панахида

для мішаного хору

Борис Кудрик.

Сопран. Альт. — А - - - - - - міно. Святий Боже

Тенор. — А - - - - - - міно. Святий Боже

Бас.

(тричі)

святий кріпкий, святий без - смертний по - ми - луй нас.

святий кріпкий, святий без - смертний по - ми - луй нас.

(тричі)

Слава Отцу і Сину і святому Духу, і ни-ні і присно

Слава Отцу і Сину і святому Ду-ху, і нині і присно

ЗАМІТКИ 1). З огляду на характеристику тонацій проситься В. П. Виконавців держатися свого камертона, а не інтонації священика !

2). При зміні рода такту в рамах одного уступа ті самі роди нот зберігають точно свої вартости.

і во віки віков а-мінь. Пресвятая Троице помилуй нас Господи, о-

і во віки віков а-мінь. Пресвятая Троице, помилуй нас Госпо-ди, о-

чисти гріхи на-ша, Вла-дико прости беззаконія

чисти гріхи на-ша, Вла-дико прости беззако-нія

Нормальне темпо хоралу. (Maestoso.)

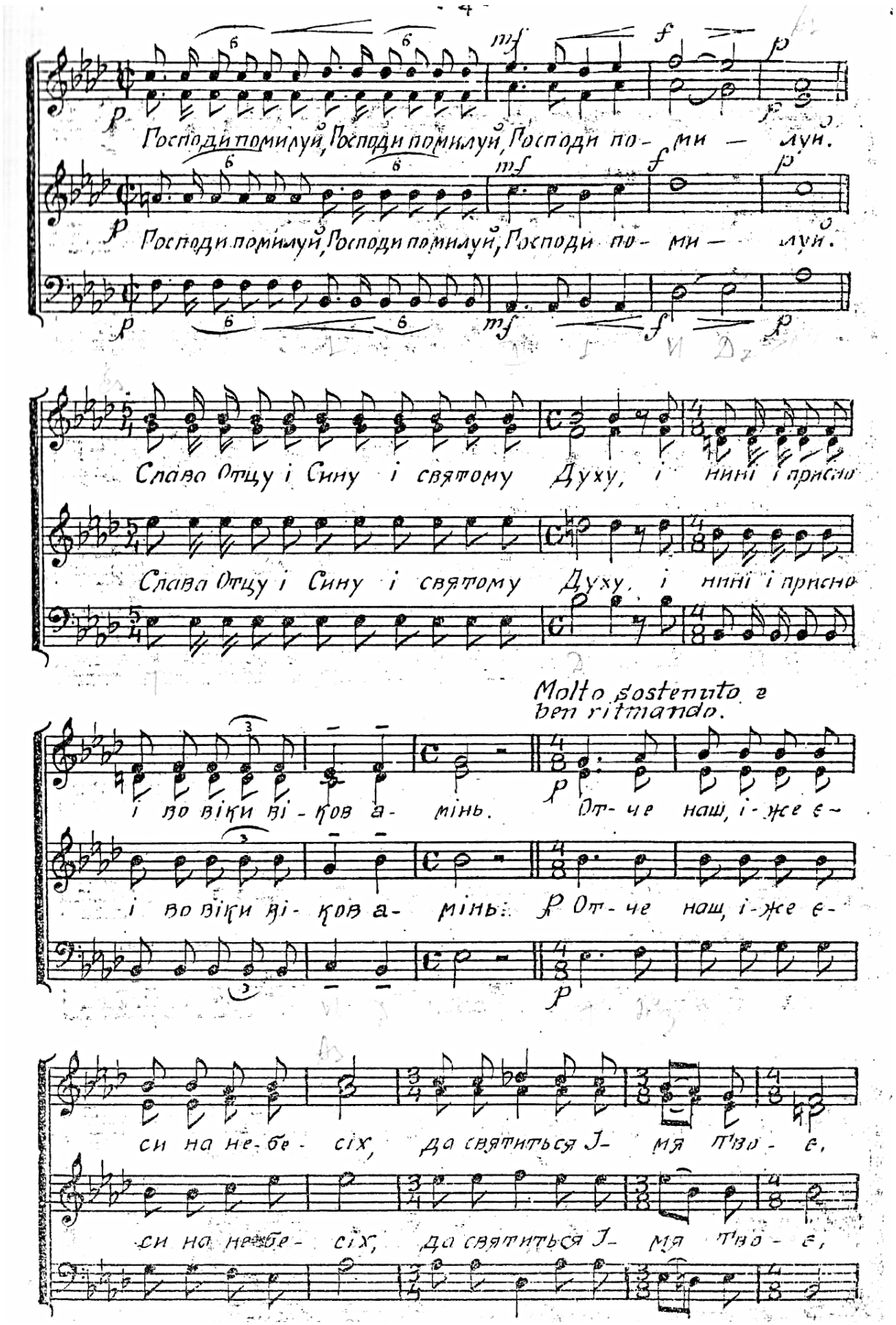
на-ша, свя-тий по-сі-ти, іс-цілн не-мощи

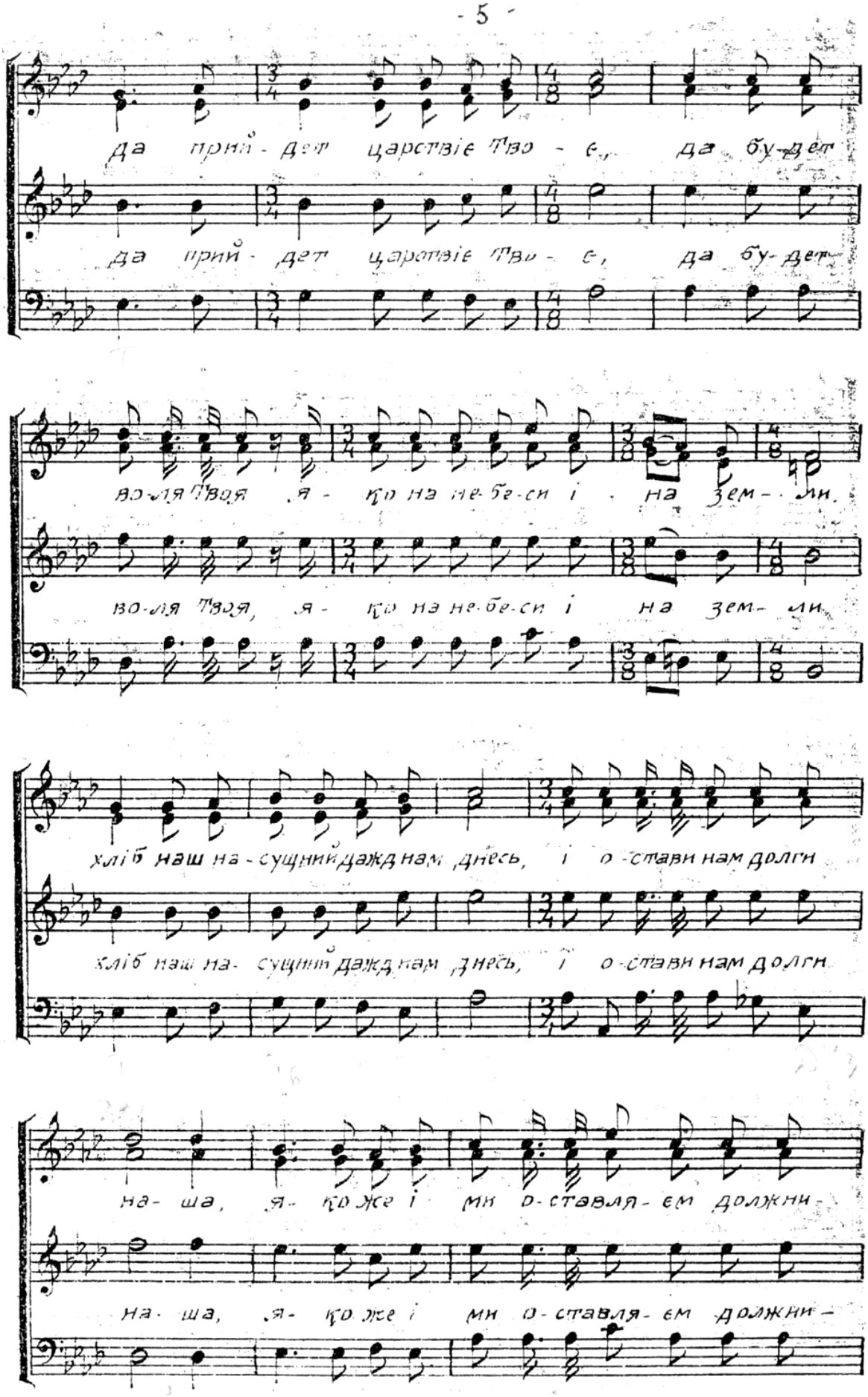
на-ша, свя-тий по-сі-ти, іс-цілн не-мощи

на-ша, Ї-ме-ни Тво-є-го ра-ди

на-ша, Ї-ме-ни Тво-є-го ра-ди.

Б. Кудрик Панахида для мішаного хору




Да прий - дет царствіе Тво - е, да бу-дет
Да прий - дет царствіе Тво - е, да бу-дет
во-ля Твоя я - ко на не-бе-си і на зем - ли.
во-ля Твоя, я - ко на не-бе-си і на зем - ли.
хліб наш на - сущний даждь нам днесь, і о - стави нам долги
хліб наш на - сущний даждь нам днесь, і о - стави нам долги
на - ша, я - ко же і ми о - ставля - ем должни -
на - ша, я - ко же і ми о - ставля - ем должни -

ком на- шим, і не вве- ди нас во іску- ше- ні-

ком на- шим, і не вве- ди нас во іску- ше- ні-

f p

е но із- ба- ви нас от лу- ка- ва- го.

f p

е но із- ба- ви нас от лу- ка- ва- го.

f p

Tempo giusto.
(не дуже поволи)

А - - - - - - мінь Со Ду- хи

p

А - - - - - - мінь. Со Ду- хи

p

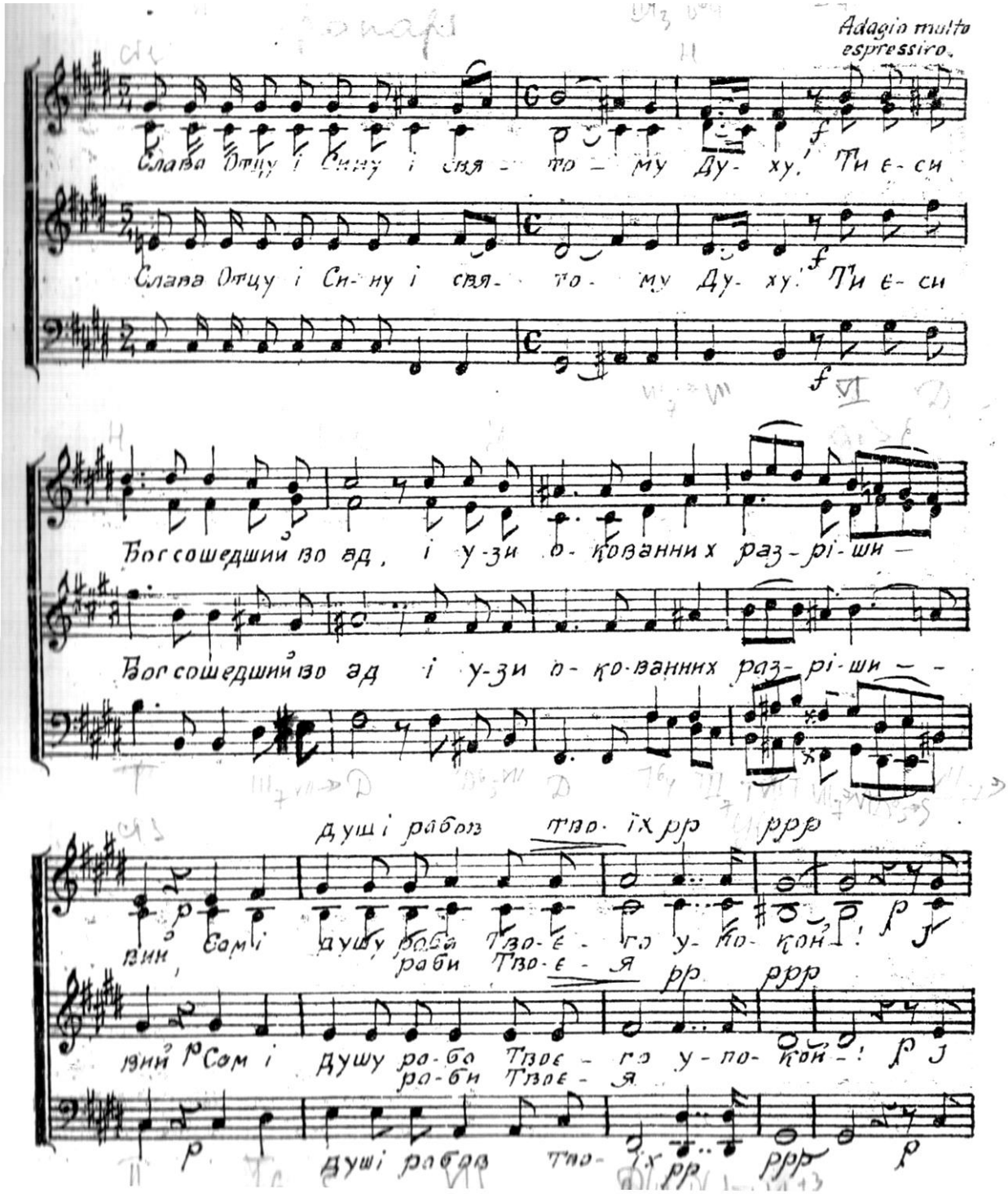
праведних скон- чавшагося душу ра- ба твое- го Спасе

праведних скон- чавшагося душу ра- ба твое- го Спасе

{ скон- чавшій ся душу раби твое- я
скон- чавших ся раші рабов тво- їх }

Б. Кудрик Панахида для мішаного хору

тропарі



Adagio
molto espressivo

нині і присно і во ві-ки ві-ків а-мінь. Е-дина

нині і присно і во ві-ки ві-ків а-мінь. Е-дина

чиста-я і не-по-рочная Ді-во, Бо-га без сі-ме-ни

чиста-я і не-по-рочная Ді-во. Бога без сі-ме-ни

molto rallent.

рожд-ша-я, того моли о спасе-ні ду-ші е-го

рожд-ша-я, того моли о спасе-ні ду-ші е-го.

душ-ших.

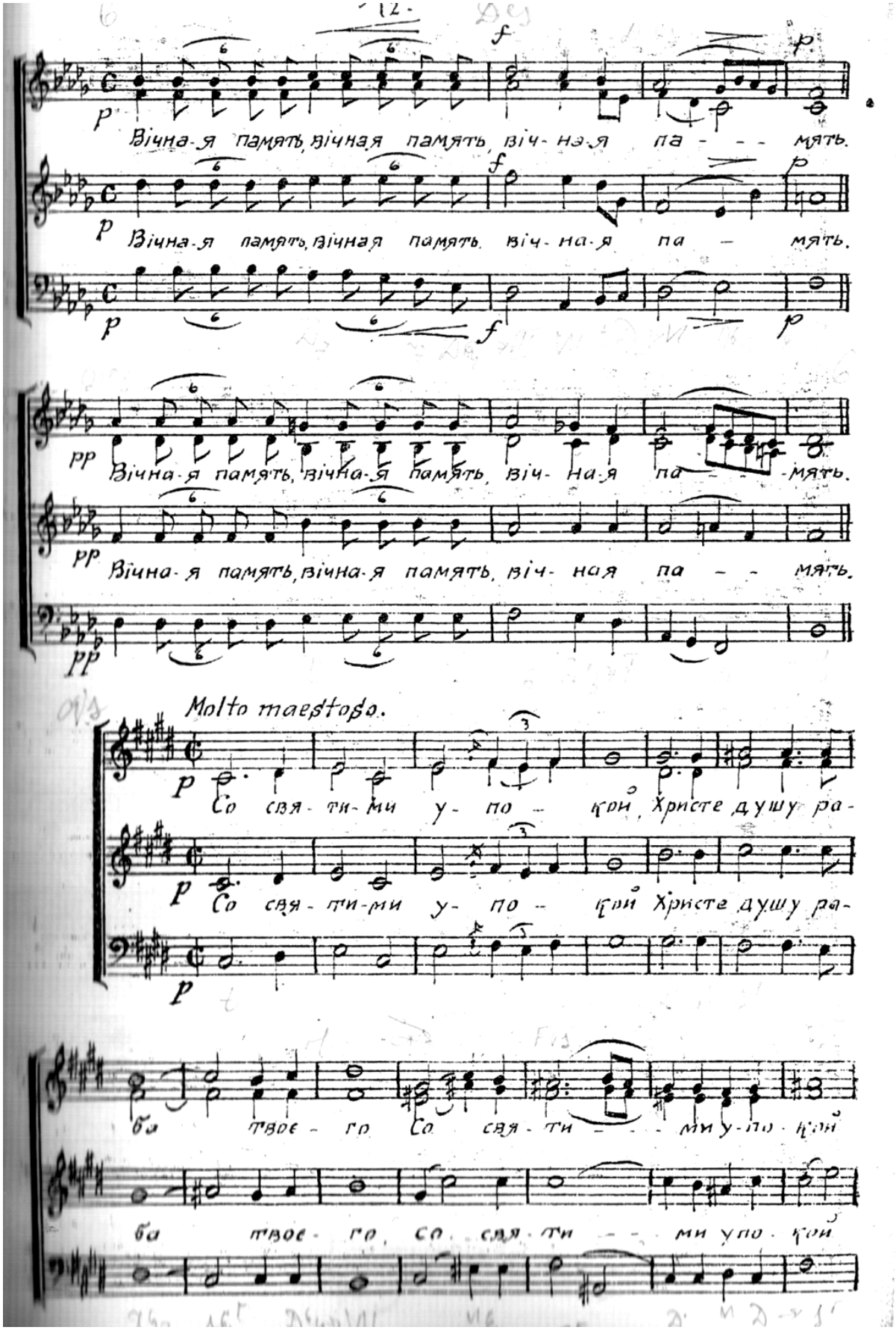
S. Sostenuto.

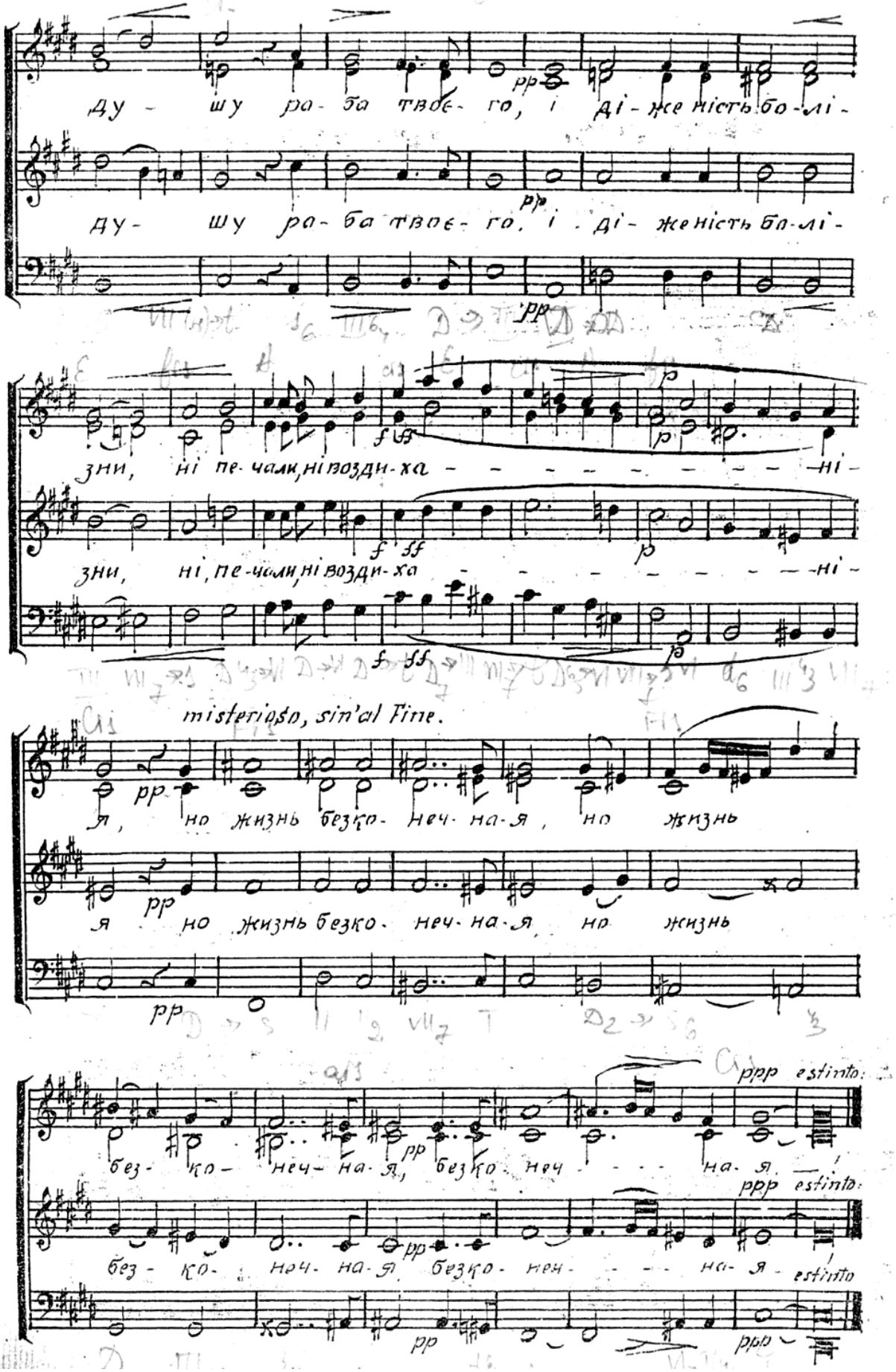
(2 volta mf) Господи помилуй, Господи помилуй, Господи по-ми-луй.

(2 volta mf) Господи помилуй, Господи помилуй, Господи по-ми-луй.

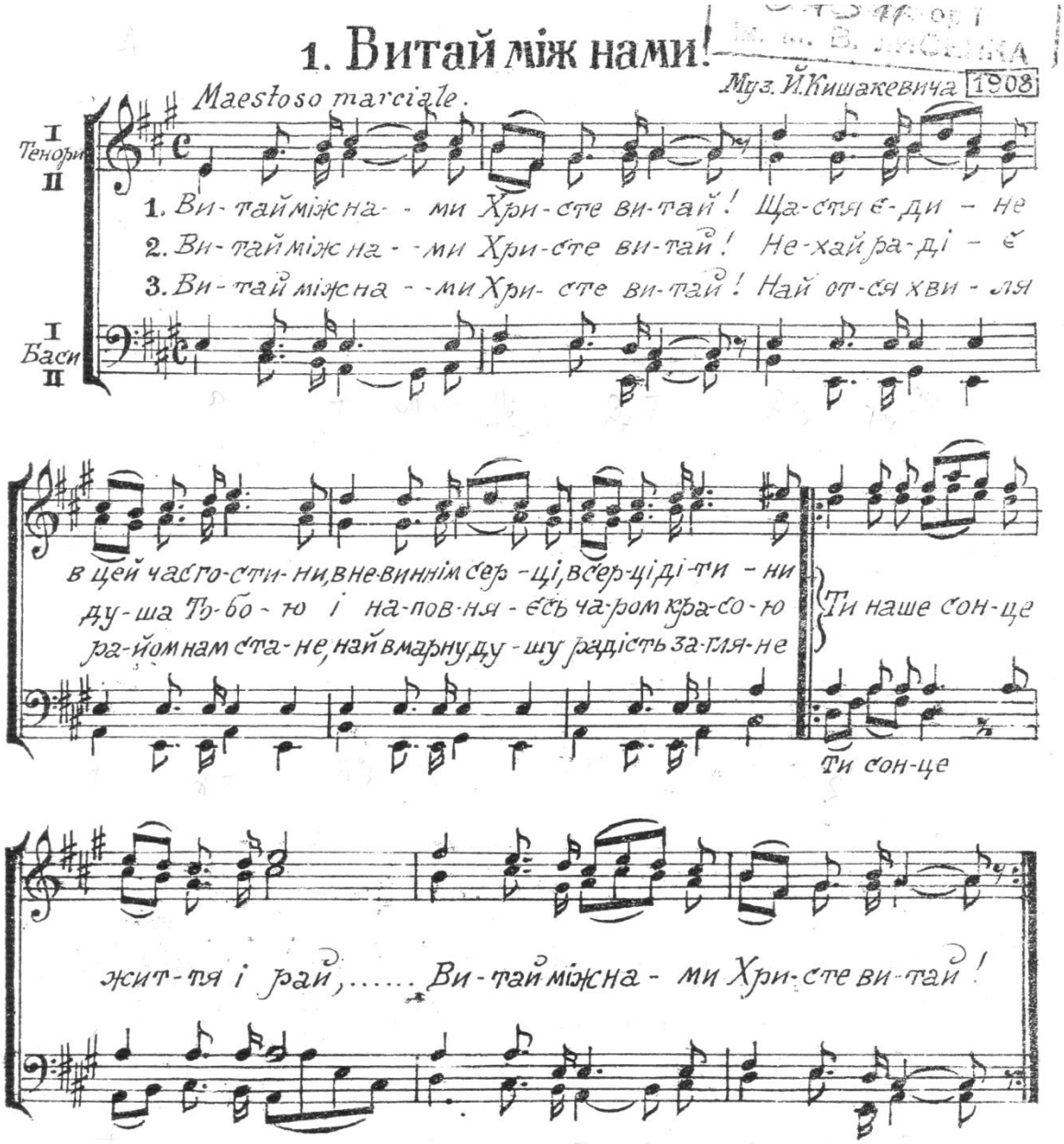
Fine.

Б. Кудрик Панахида для мішаного хору




ду - шу ра - ба твое - го, і ді - же ність бо - лі -
ду - шу ра - ба твое - го, і ді - же ність бо - лі -
зни, ні пе - чали, ні возди - ха - - - - - - - - - ні -
зни, ні, пе - чали, ні возди - ха - - - - - - - - ні -
misterioso, sin'al Fine.
я, но жизнь безко - неч - на - я, но жизнь
я но жизнь безко - неч - на - я, но жизнь
без - ко - неч - на - я, безко - неч - - - на - я
ppp estinto
без - ко - неч - на - я, безко - неч - - - на - я
ppp estinto
estinto

Й. Кишакевич Євхаристійні пісні



Б./ на мішаний хор

1. Витай між нами!

Maestoso marciale. Муз. Й. Кишакевича 1908

Сопр. Альт

1. Ви-тай між на-ми Хри-сте ви-тай.... Ща-стя є-ди-не
2. Ви-тай між на-ми Хри-сте ви-тай.... Не-хай ра-ді-є

Тенор

3. Ви-тай між на-ми Хри-сте ви-тай.... Най от-ся хви-ля

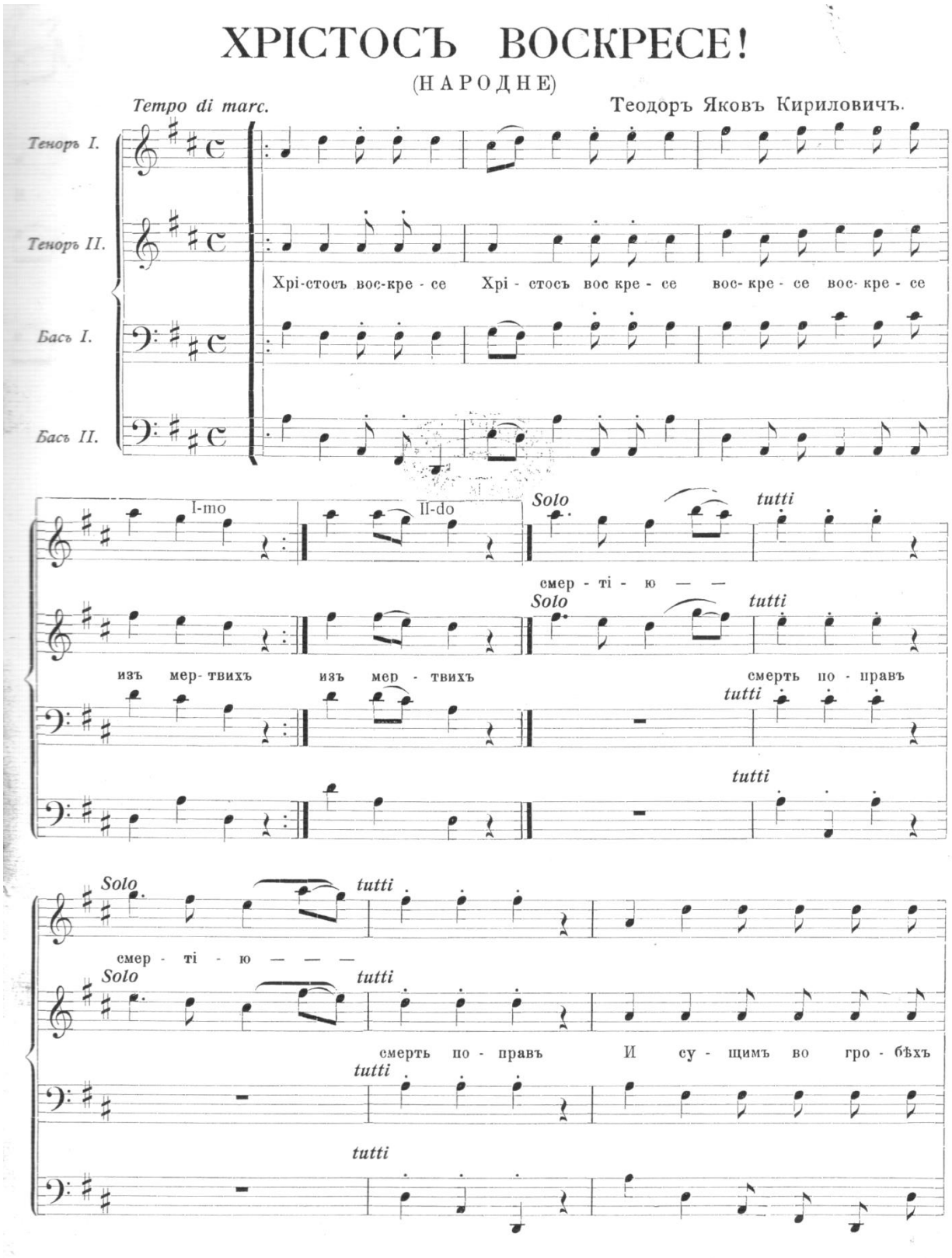
Бас

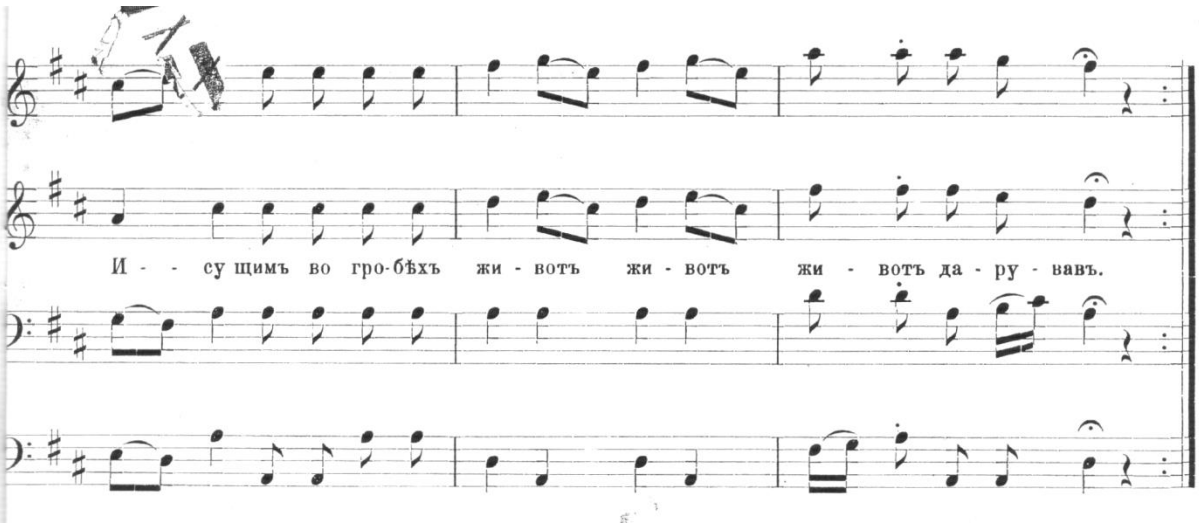
в цей час го-сти-ни, в невинні мсер-ці, сер-ці ді-ти-ни
ду-ша То-бо-ю і на-пов-ня-єсь ча-ром, кра-со-ю
ра-йом нам стане, най вмарну ду-шу ра-дість за-гля-не

Ти наше сон-це
Ти наше сон-це
Ти сон-це

жит-тя і рай,..... Ви-тай між на-ми, Хри-сте, ви-тай!...
жит-тя і рай,..... Ви-тай між на-ми, Хри-сте, ви-тай!...

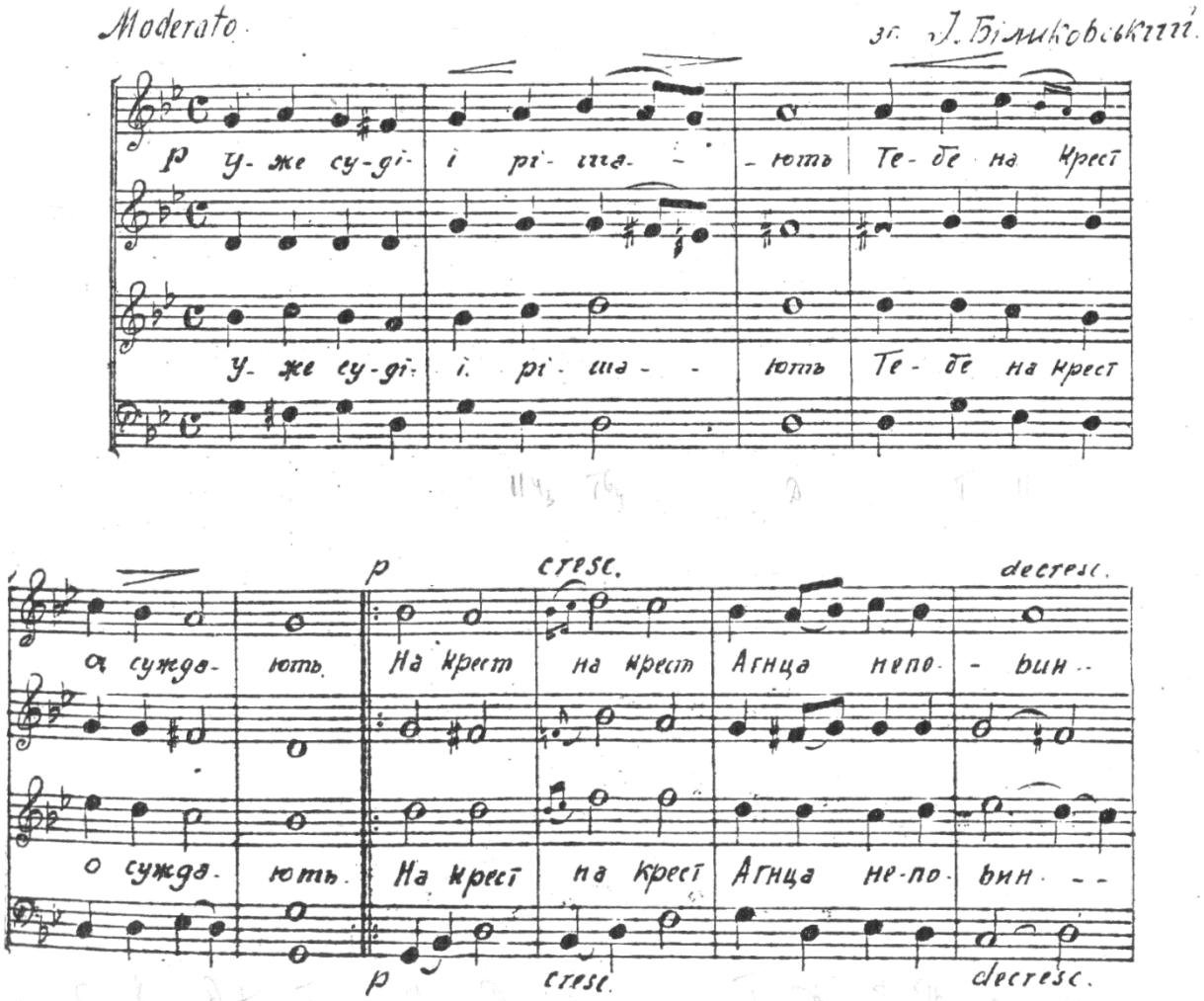
Т. Кирилович «Христос Воскресе!»

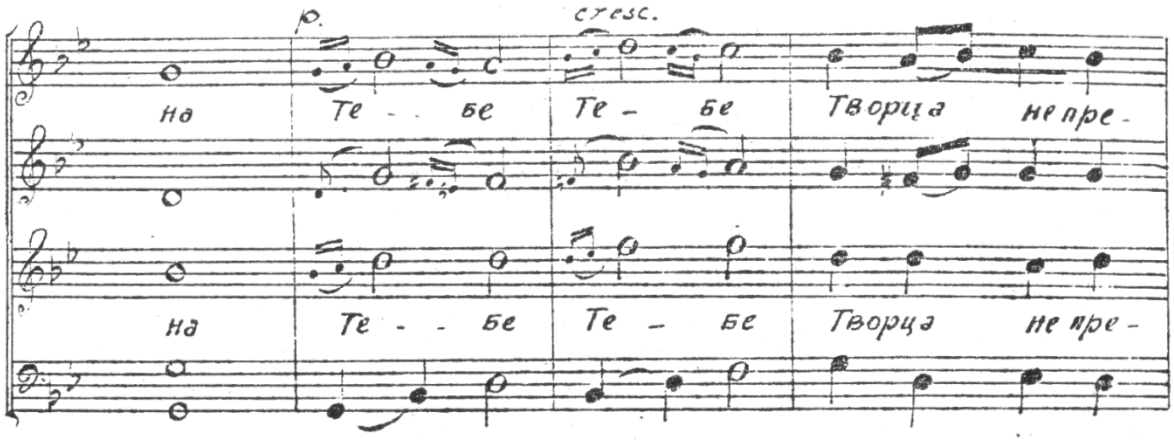


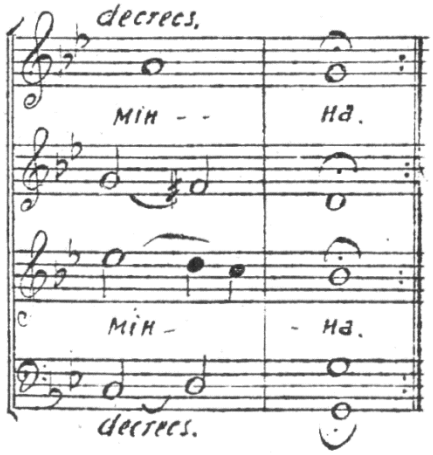

И - - су щимъ во гро-бѣхъ жи - вотъ жи - вотъ жи - вотъ да - ру - вавъ.

І. Біликовський Великопостні пісні

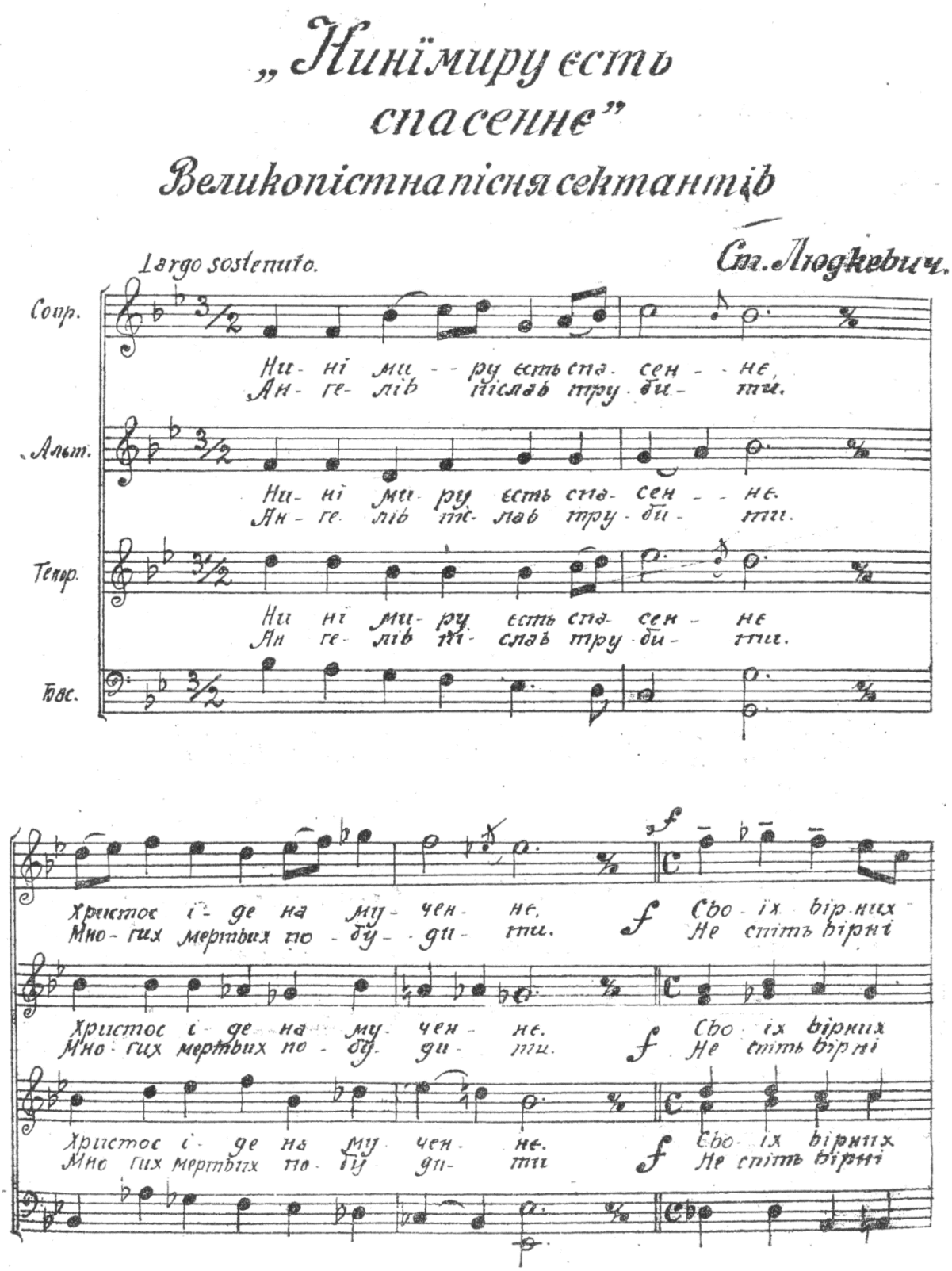
Уже судиї рішають




p.
cresc.
На Те - - бе Те - бе Творца непре-
На Те - - бе Те - бе Творца непре-


decrecs.
Мін - - на.
Мін - - на.
decrecs.

С. Людкевич Великопостні пісні



p rall.

при- зи- ва- є. Царство Боже о- бі- ща- є.
У- ставайте Страсти Бога під-дви- гай- те.

при- зи- ва- є Царство Боже о- бі- ща- є.
У- ста- вайте Страсти Бо- га підви- гай- те.

при- зи- ва- є. Царство Бо- же о- бі- ща- є.
У- ста- вайте. Страсти Бога підви- гай- те.

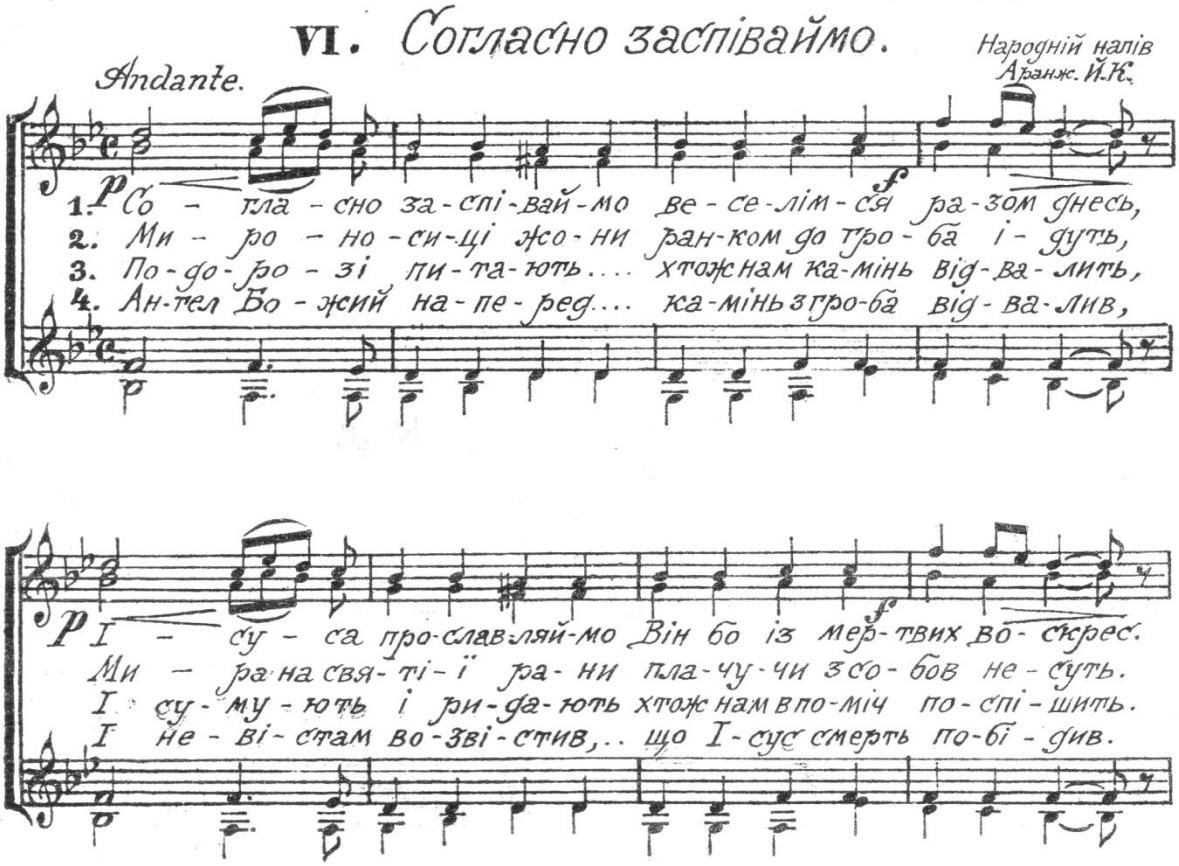
pp rall.

f Сво.. їх вірних при.. зи ва- є, Царство Боже о- бі- ща- є.
Не спіть вірні у- ставайте, Страсти Бога підви- гай- те.

Сво- їх вірних при- зи- ва- є. Царство Боже о- бі- ща- є.
Не спіть вірні у- ста- вайте Страсти Бо- га під- дви- гай- те.

Своїх вірних при зи- ва- є Царство Боже о- бі- ща- є.
Не спіть вірні у ста- вайте Страсти Бо- га під- дви- гай- те.

Й. Кишакевич Воскресні пісні на жіночий хор Ч.13



6.

Soli — Tutti

1. 2. 3. Хри-стос во-скре-се,... во-скре-се із мер-твих! p Во-скре-се,....

cresc.....

Во-скре-се,.. во-скре-се із мер-твих, f Смер-ті-ю, смер-ті-ю смерть по-прав,

p смер-ті-ю, смер-ті-ю смерть по-прав f і су-щим во-гро-біх жи-вот да-ру-

I. -вав, жи-вот да-ру-вав.....

II. -вот да-ру-вав.....

VII. Христос воскрес! Під неба звід....

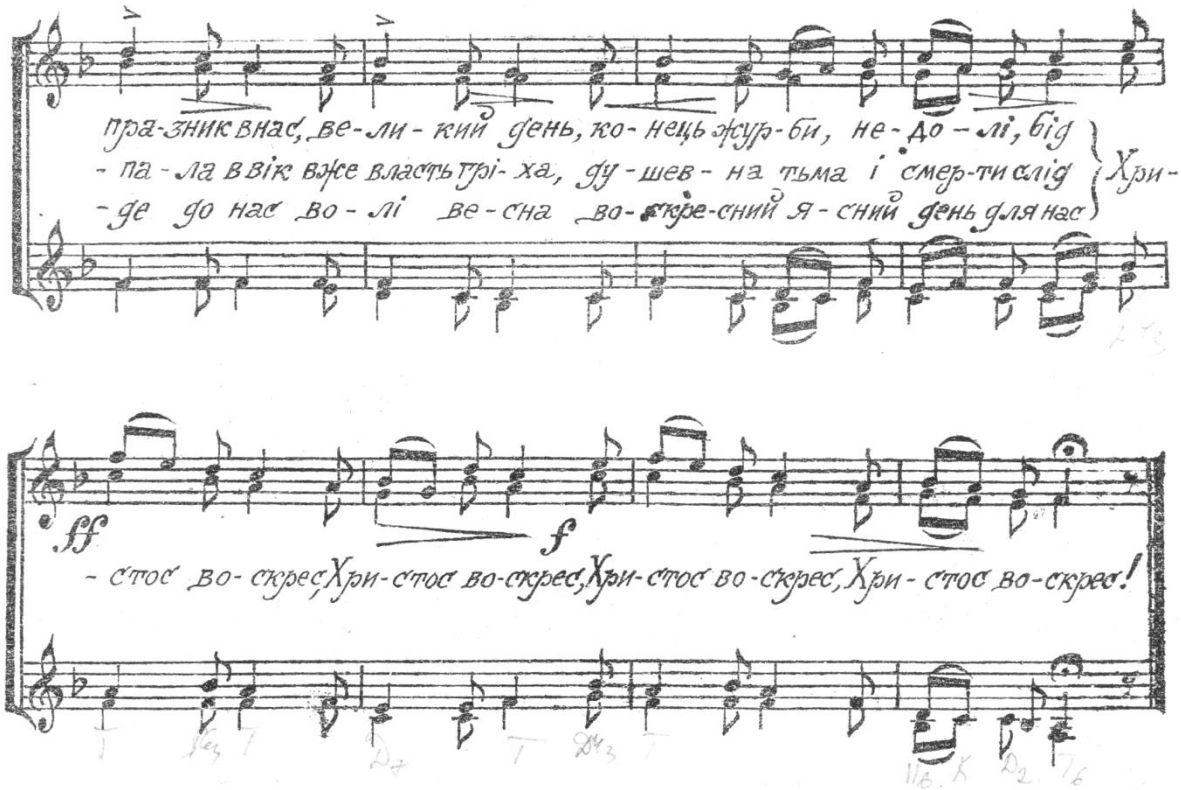
Муз. Й.К.

Allegretto non troppo.

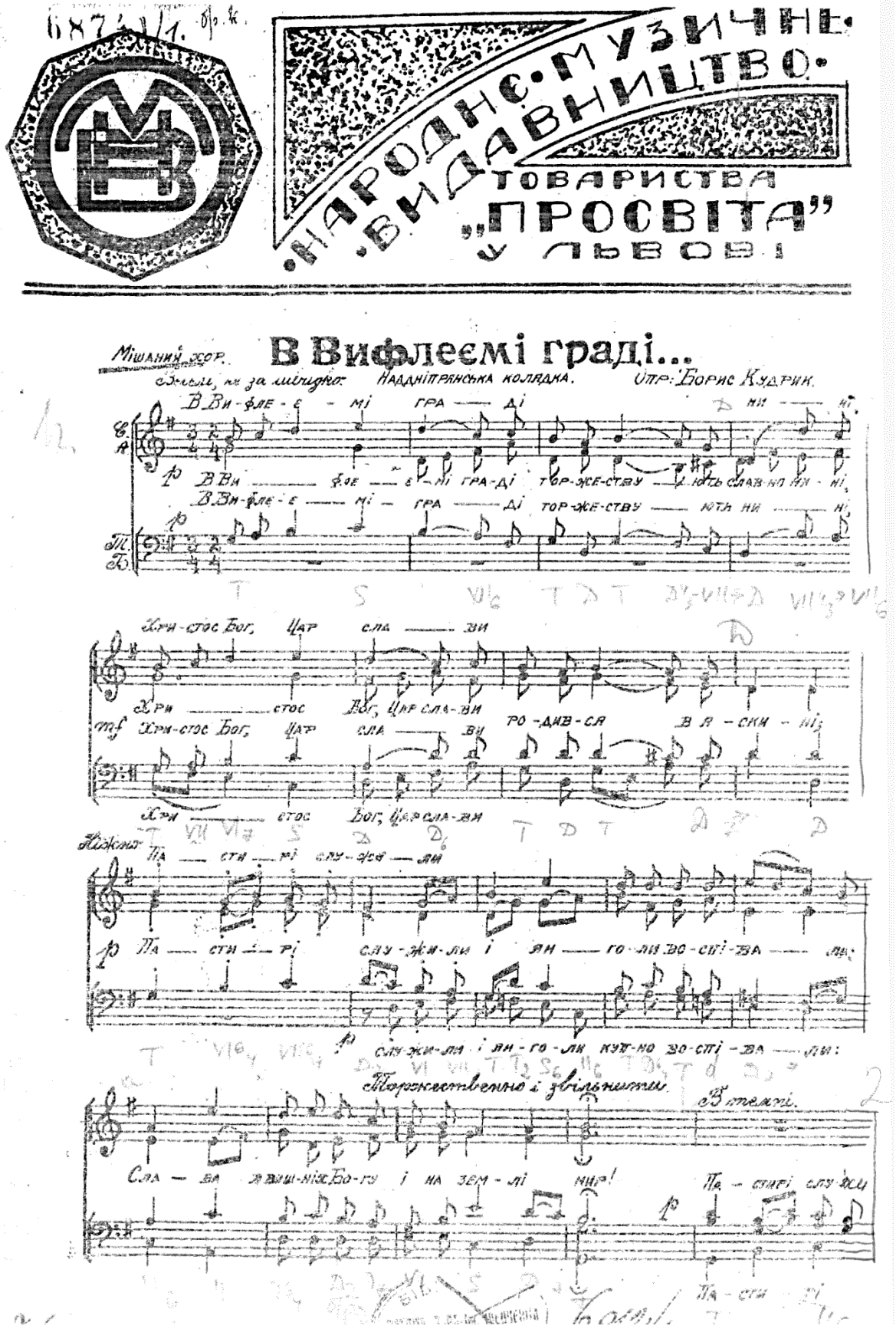
f 1. Хри-стос во-скрес, під не-ба звід пли-ве то-мін со-ток пі-сень, Се f

2. Хри-стос во-скрес, ра-ді-є світ, бо вже прий-шла ве-сна жи-тя, Про-

3. Хри-стос во-скрес, збли-жа-єсь час, що по зи-мі тьми і ли-ха, Прий-


пра-зник в нас, ве-ли-кий день, ко-нець жур-би, не-до-лі, бід
-па-ла в вік вже власть трі-ха, ду-шев-на тьма і смер-ти слід
-де до нас во-лі ве-сна во-скре-сний я-сний день для нас
Хри-
ff
f
-стос во-скрес, Хри-стос во-скрес, Хри-стос во-скрес, Хри-стос во-скрес!

Б. Кудрик «В Вифлеємі граді»



— РЕ — ЯМ, — ЧАЛЬ Єв — РЕ — ЯМ, ЩО СКОТ НЕ — РО — ЗУМ — НИЙ САМ ПІЗ — НАВ ТВОР — ЦЯ. Всім РА-ДІСТЬ, РА-ДІСТЬ ХРИ-СТІ — Я — НАМ, А ПЕ — ЧАЛЬ Єв — РЕ — ЯМ, А ПЕ — ЧАЛЬ Єв — РЕ — ЯМ, ЩО СКОТ НЕ — РО — ЗУМ — НИЙ

Звіль.... ню.... ва.... ти.

Ще дужче звіельнити.

В первісному темпі, але цим разом мо-

РА — ДУЙ — ТЕСЬ ПРО — РО — КИ

РА — ДУЙ — ТЕ — СЯ КУП — НО ВСІ ПРО — РО — КИ

ff РА — ДУЙ — ТЕСЬ ПРО — РО — КИ

РА — ДУЙ — ТЕ — СЯ КУП — НО ВСІ ПРО — РО — КИ

— гутньо, тріюмфально.

І ВСІ ПА — ТРІ — ЯР — ХИ, ОТ — ЦІ І ПРА — ОТ — ЦІ

І ВСІ ПА — ТРІ — ЯР — ХИ, ПА — ТРІ — ЯР — ХИ, СВЯ — ТІ ОТ — ЦІ І ПРА — ОТ — ЦІ

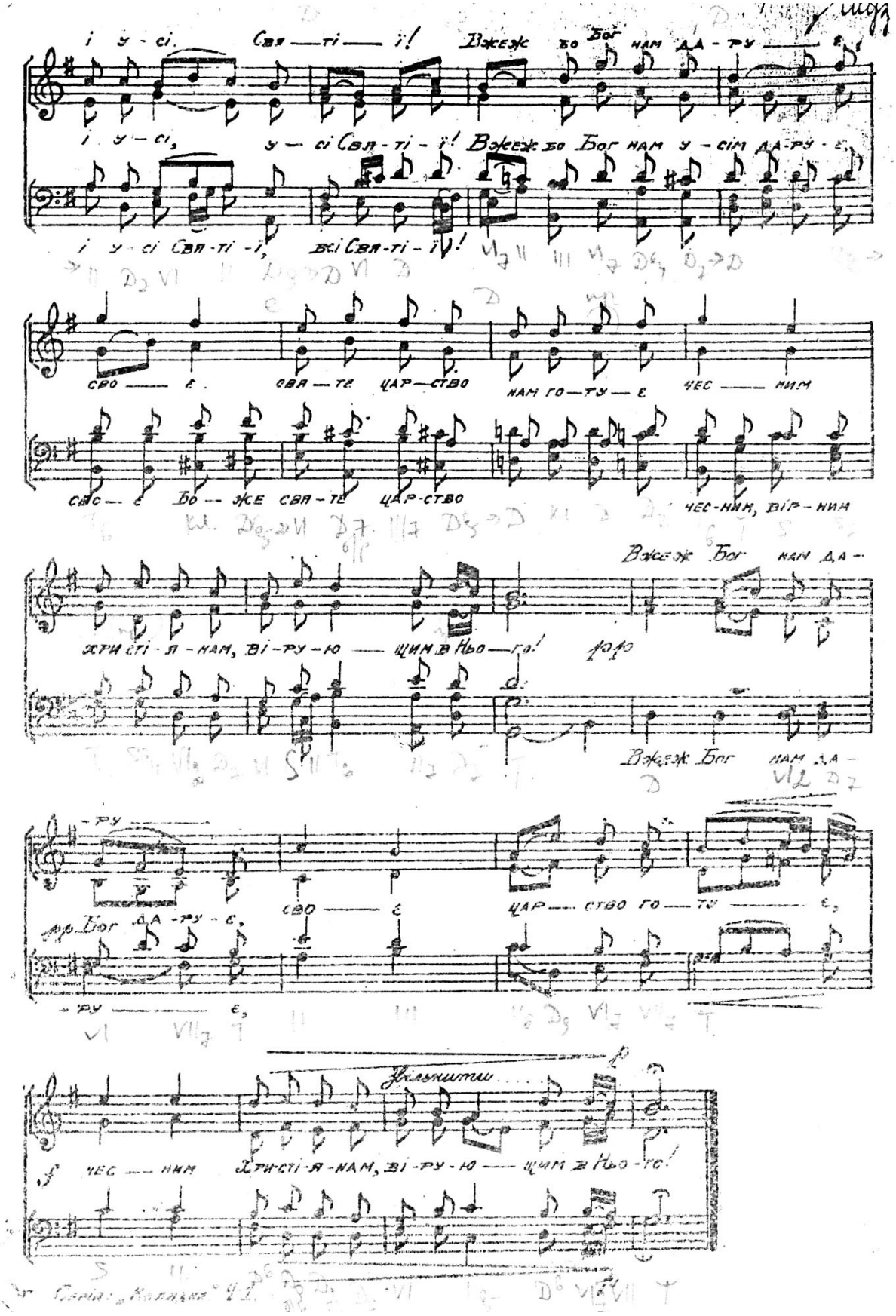
СВЯ — ТІ СЛАВ — НІ ОТ — ЦІ І ПРА — ОТ — ЦІ

3.

f РА — ДІСТЬ ВСІМ РА — ДІСТЬ ХРИ — СТІ — Я — НАМ, А ПЕ — ЧАЛЬ, А ПЕ — ЧАЛЬ,

РА — ДІСТЬ ВСІМ ХРИ — СТІ — Я — НАМ, А ПЕ — ЧАЛЬ, А ПЕ — ЧАЛЬ Єв

2.


і у - сі. Свя — ті — ї! Вжеж бо Бог нам да - ру — є,
і у - сі, у — сі Свя - ті - ї! Вжеж бо Бог нам у - сім да - ру - є,
і у - сі Свя - ті - ї, всі Свя - ті - ї!
сво — є. свя — те цар — ство нам го — ту — є чес — ним
сво — є Бо — же свя - те цар - ство чес - ним, вір - ним
Вжеж Бог нам да -
христі - я - нам, ві - ру - ю — щим в Нь о — го!
Вжеж Бог нам да -
- ру
сво — є цар — ство го — ту — є,
Бог да - ру - є,
- ру — є,
Дзвонити
чес — ним Христі - я - нам, ві - ру - ю — щим в Нь о - го!

ДОДАТОК Е

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України та наукових виданнях інших держав:

1. Антонюк-Гуральна С.С. Концерти богослужбової музики в культурно-мистецькому житті Східної Галичини в першій третині XX століття. *Українське мистецтвознавство*: матеріали, дослідження, рецензії [Текст]: зб. наук. пр. НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. К.: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2011. Вип. 11. С. 279–284.
2. Антонюк-Гуральна С.С. «Літургія», укладена С. Людкевичем: стилістичні особливості. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / За ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. №1. С. 101–109.
3. Гуральна С.С. Жанрово-стильові особливості «Служб Божих» Д. Січинського та Я. Ярославенка. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / За ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. № 3. С. 179–186.4
4. Гуральна С.С. Жанрово-стилістичний семіоз літургій П. Бажанського. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / За ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. № 1. С. 116–124.
5. Гуральна С. С. «Літургія із «Співаника» (1911) В. Матюка та її вплив на церковну музичну культуру Східної Галичини». *Музикознавчі записки*: зб. наук. праць / Гол. редактор Редя В. Я.. Київ: Міленіум, 2013. Вип. 24. С. 40-46.

6. Гуральна С.С. Богослужбова музична творчість Східної Галичини у світлі періодики. *Студії мистецтвознавчі*. Театр. Музика. Кіно. Ч. 3 (51). / Голов. ред. Г. Скрипник; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ. Київ, 2015. С. 54-61.

7. Гуральна С.С. Відображення проблематики українського церковного співу у джерельних матеріалах Галичини кінця XIX – початку XX століття. *Музикознавчий універсум*. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. Львів, 2018. Вип. 42-43. С. 37-47.

8. Гуральна С.С. Хорова літургійна практика у Галичині кінця XIX – першої половини XX ст. *Українська музика*. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2018. Ч. 2 (28). С. 31-40.

9. Гуральна С.С. Паралітургійні твори складних форм Бориса Кудрика. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв:* наук. журнал. К.: Міленіум, 2014. № 3. С. 203-210.

10. Гуральна С.С. Обрядово-практична і концертна діяльність церковних хорів Галичини. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. пр. / Упоряд. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, Волков С. М. та ін. Рівне: РДГУ, 2016. Вип. 22. С. 121-128.

11. Huralna S. Stylistyka *Służby Bożej* Tadeusza Kupczyńskiego. *Pro Musica Sacra.* Czasopismo Universytetu Papieskogo Jana Pawla II w Krakowie poswiecone muzyce koscielnej. Kraków: Wydawnictwo Naukowe, 2014. Numer 12. S.151-168.

12. Гуральна С.С. Тенденційні напрямки розвитку хорової літургійної практики 84 в Галичині кінця XIX – першої половини XX століть. *World sience*. Scientific Educational Center. Warszawa 2018. September. № 9 (37). С. 80-84.

Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій:

13. Гуральна С.С. «Служба Божа» Й. Кишакевича (1924, 1932 років видання)». *Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних та академічних форм.* Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 24–25 квітня. С. 82–88.

14. Гуральна С.С. Дяко-регентська музична освіта на території Східної Галичини у першій третині XX століття. *Sladami wspolnego dziedzictwa*. X Міжнародна зустріч науковців «Діалог двох культур» (3-7 вересня 2013). Warszawa-Lublin: Tekst, 2014. Вересень. Річник VIII. Зошит 1–2. С. 336-343.

15. Гуральна С.С. Паралітургійна пісня як складова греко-католицької богослужби. *Актуальні проблеми гуманітарної освіти*: зб. наук. праць / За заг. ред. Ломаковича А. М., Бенери В. Є. Кременець: ВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2015. Вип. 12. С. 162-166.

16. Гуральна С.С. Музично-стильова характеристика похоронних богослужбових циклів М. Кумановського. *Історія релігій в Україні: наук. щорічник.* Кн. ІІ. Львів: Логос, 2015. С.451-459.

17. Гуральна С.С. Світські хори у розвитку церковного співу Галичини. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія:* тези доповідей V Міжнар. наук. конф. (Львів, 24 листоп. 2017) / Ред. упор. В. Пасічник. Львів: Растр-7, 2017. С. 68-73.