

УДК 78 (477);783

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-6>**Світлана Степанівна Гуральна**

ORCID: 0000-0001-5056-1664

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри мистецьких дисциплін

та методик їх навчання

Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії

імені Тараса Шевченка

sveta\_guralna@ukr.net

## ПАРАЛІТУРГІЙНІ ПІСНІ ЯК СКЛАДНИКИ БОГОСЛУЖІНЬ У ТВОРЧОСТІ ГАЛИЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ

**Мета роботи** – систематизувати паралітургійну спадщину та висвітлити стилістику духовних пісень як складників церковних богослужінь у творчості композиторів Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ століть. **Методологія дослідження** спирається на комплекс методів: історико-ретроспективний для відтворення історико-суспільного середовища в Галичині кінця ХІХ – першої половини ХХ століть; системний для аналізу духовно-хорової творчості галицьких композиторів у контексті функціонування літургійного обряду Української Греко-Католицької церкви; музично-аналітичний для музикознавчого, аналітичного дослідження духовно-хорових творів галицьких композиторів; метод узагальнення для об'єднання та згрупування досліджених матеріалів за єдиними характерними ознаками та зазначення особливостей стилістики духовних пісень як складників церковних богослужінь.

**Наукова новизна** полягає в тому, що паралітургійна творчість композиторів Галичини розглядається в контексті духовно-мистецького життя регіону; проведена пошукова робота нотних матеріалів та введено у науковий обіг раніше не досліджені пісні композиторів кінця ХІХ – початку ХХ століть, серед яких – твори І. Біликовського, М. Копка, Д. Січинського, Т. Купчинського, Б. Кудрика; висвітлено стилістику паралітургійних пісень, які виконуються під час богослужінь та становлять їх невід'ємну частину.

У статті зазначено, що завдяки поширенню в краї напівпрофесійного хорового і загальнонародного (самолівка та ерусалимка) співу у церковно-музичній практиці та орієнтації місцевих хорів на нескладний виконавський репертуар священники, регенти та професійні композитори фіксували у нотах численні пісні та оформлювали їх у цілі

збірники. Швидко практичне втілення пісенного репертуару зумовило його жанрову різноманітність, представлену у чотирьох групах паралітургійних творів. У **висновках** зазначено, що на основі дослідження свхаристійних пісень, різдвяних коляд, великопісних та воскресних пісень у творчості композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століть виявлено їх особливу стилістику, оперту на церковно-співочі традиції краю, традиції духовних концертів XVIII століття, здобутки композиторів «перемишльської школи», фольклорні та романтичні віяння епохи.

**Ключові слова:** галицькі композитори, духовно-хорова творчість, паралітургійні пісні, музична стилістика.

*Huralna Svitlana Stepanivna, Candidate of Art History, Senior Lecturer at the Department of Art Disciplines and Methods of Teaching of Taras Shevchenko Regional Humanitarian-Pedagogical Academy of Kremenets*

***Paraliturgical songs as components of worship in the works of Galician composers of the late XIX – first half of the XX centuries***

**The purpose of the work** is to systematize the paraliturgical heritage and to cover the style of spiritual songs as components of church services in the works of Galician composers of the end of the XIX – first half of the XX centuries. **The research methodology** is based on the set of methods: historical-retrospective for the reproduction of the historical and social environment in Galicia at the end of the XIX – first half of the XX centuries; systematic for the analysis of the spiritual and choral works of Galician composers in the context of the functioning of the liturgical rite of the Ukrainian Greek Catholic Church; musical-analytical for musicological, analytical research of spiritual and choral works of Galician composers; a method of generalization to combine and group the researched materials according to the only characteristic features and to indicate the peculiarities of the stylistics of spiritual songs as components of church services.

**The scientific novelty** is that the paraliturgical work of Galician composers is considered in the context of the spiritual and artistic life of the region; research work of musical materials was carried out and previously unexplored songs of composers of the end of the XIX – the beginning of the XX centuries, including works of I. Bilykovsky, M. Kopko, D. Sichynsky, T. Kupchynsky, B. Kudryk, were put into scientific circulation; highlights the style of paraliturgical songs that are performed during worship and are an integral part of them.

The article notes that due to the spread of semi-professional choral and folk (samolivka and jerusalymka) singing in church music practice and the orientation of local choirs to a simple performing repertoire, priests, regents and professional composers recorded numerous songs in notes and arranged them into goals. The rapid practical implementation of the song repertoire led to its genre diversity, represented in four groups of paraliturgical works. **The conclusions indicate** that on the basis of the study of Eucharistic songs, Christmas carols, Lent and Sunday songs in the works of Galician composers of the late XIX – first half of the XX centuries revealed their special style,

*based on church-singing traditions of the region, traditions of spiritual concerts of the XVIII century, achievements of composers of the “Przemysł school”, folklore and romantic trends of the era.*

**Key words:** *Galician composers, spiritual and choral works, paraliturgical songs, musical stylistics.*

**Актуальність теми дослідження.** Сучасне покоління переживає насичений науково-технічний прогрес, вирішує низку економічних, медичних проблем та водночас перебуває у пошуку нового світорозуміння та світосприйняття. Епоха новітнього часу, що спричинила сутнісні зміни в ментальності, зумовила переусвідомлення системи цінностей. Саме тому нині активізується діяльність учених, митців, просвітників та громадських діячів у сфері духовності, особливо у галузі церковно-музичного мистецтва, що впливає на формування аксіологічного світогляду суспільства.

На цьому тлі особливо важливим є вивчення церковно-музичної творчості українських композиторів кінця XIX – першої половини XX століть, дослідження яких тривалий час заборонялося під гаслом різноманітних політичних ідеологій, що десятиліттями «зомбували» свідомість населення. Незважаючи на численні дослідження процесів розвою духовної музики у працях М. Антоновича [1], С. Гуральної [4], І. Бермес, Ж. Зваричук, Н. Костюк, Л. Мазепи, Ю. Медведика [14], Л. Мороз, І. Матійчин [11; 12], О. Мануляка, О. Попович, М. Черепанина [18], Ю. Ясіновського, опубліковані та доступні громадськості твори сучасників Л. Дичко, О. Козаренка, О. Камінського, Л. Лещук, В. Степурка, паралітургійна творчість галицьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть залишається не досить вивченою.

**Мета дослідження** – систематизувати паралітургійну спадщину та висвітлити стилістику духовних пісень як складників церковних богослужінь у творчості композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століть.

Галичина впродовж кінця XIX та першого сорокаліття XX століття вирізнялася багатоаспектними проявами християнського життя провідної на цих теренах Греко-Католицької церкви та її ж намаганням забезпечити широкомасштабний духовно-мистецький, у тому числі й церковно-співочий розвиток. Поширення в краї напівпрофесійного хорового та загальнонародного (самолівка та ерусалимка) співу у церков-

но-музичній практиці зумовило орієнтацію місцевих хорів на нескладні богослужбові піснеспіви та молитовні пісні у загальнонародній церковно-співочій стилістиці. Священники і практики церковного співу намагалися фіксувати у нотних зразках усе, що співалося, оформлюючи такі твори у цілі збірники та навіть навчальні посібники для дяківських бурс чи народних шкіл. При цьому показово, що їх негайне практичне втілення приводило до поступового збільшення добору відповідних засобів музичної виразності, властивих академічному хоровому стилю, та зростання рівня виконавської складності. Саме тому церковно-музична творчість галицьких композиторів жанрово досить розмаїта і кількісно чисельна. Представлені у ній композиції на тексти Св. Письма чи частини богослужіння у концертному руслі, а також духовні твори на авторські та фольклорні тексти релігійної тематики сприяли виникненню основних жанрово-стилістичних напрямів, репрезентованих гармонізаціями або перекладеннями традиційних одноголосих наспівів, оригінальною авторською творчістю в межах церковних традицій і паралітургікою.

У спадщині церковної музики кінця XIX – першої половини XX століть окремого розгляду потребують **паралітургійні композиції**, тобто **твори, що допускаються до виконання у храмі та поза ним**<sup>1</sup>. Дослідженням цього пласту музичної творчості займалося широке коло музикознавців. Зокрема, натеper відомо, що питання стилістики давніх духовних пісень, їхній вплив на розвиток інших музичних жанрів були предметом уваги Т. Шеффер, Т. Булат, О. Шреєр-Ткаченко [12, с. 9], О. Гнатюк [2], Ю. Медведика [14; 15], С. Щеглової [21], Т. Пасічинського [16], М. Черепанина [18], Л. Шевчук-Назар

<sup>1</sup> Їх появу пов'язують із періодом XVIII ст., коли на теренах Галичини до східної літургії в Уніатській Церкві все частіше стали долучатися елементи з латинського богослужіння, зокрема, впровадження практики співу духовних пісень на літургії. Таким чином, ці пісні отримали назву паралітургійних і виконувалися під час храмових дій та долучалися до певних богослужбових чинів. Згодом (на початку XX ст.) відбувався процес поступової емансипації зазначених іманентних особливостей таких творів і внаслідок активного процесу творення духовної музики спектр їх жанрових різновидів досить розширився аж до великих складних музичних форм, на зразок кантати чи мотету. Тому нині під назвою **паралітургійні твори** маємо на увазі духовну музику релігійної тематики як церковного, так і концертного призначення.

[19], О. Зосім [6] та інших. Проте комплексне дослідження стилістики паралітургійної творчості галицьких композиторів досі не здійснювалося. **Науковою новизною** стане розгляд духовно-хорової творчості композиторів Галичини в контексті мистецького життя регіону та музикознавчий аналіз раніше не описаних нотних матеріалів пісень композиторів кінця XIX – початку XX століть.

**Виклад основного матеріалу.** Поєднання фаху композитора та регента у діяльності греко-католицьких священників часто зумовлювало практично-ужитковий характер їхньої творчості, яка була призначена для забезпечення церковних потреб. Водночас наприкінці XIX століття сакральний чинник активізувався й у творчості професійних композиторів, які перебували у середовищі інтенсивного обговорення релігійних та обрядових питань. Так з'явилися збірки «Йорданські пісні» для чоловічого та мішаного хорів (ч. 7, ч. 16), «Євхаристійні пісні» для чоловічого та мішаного хорів, «Західно-українські коляди на мішаний хор» Й. Кишакевича, «Христос воскрес» Т. Кириловича, «Коляди» зі «Збірника літургійних і церковних пісень на основі народних напівів» для мішаного хору С. Людкевича (Львів, 1922), «Великопостні пісні» І. Біликовського тощо.

Релігійна тематика була настільки актуальною, що галицькі композитори зверталися не тільки до типових малих пісенних форм (у тому числі і т. зв. василіянських та нововасиліянських пісень<sup>2</sup> О. Вітошинського, В. Барвінського, І. Біликовського, Ф. Колесси, Б. Кудрика, С. Людкевича<sup>3</sup>, В. Матюка, Я. Ярославенка та ін.), а й до масштабних, складних хорових полотен (мотетів, кантат тощо), навіть з використанням інструментального супроводу, заздалегідь призначених до концертного

<sup>2</sup> Музикознавці Б. Кудрик, С. Людкевич, Л. Кияновська, І. Матійчин до зразків галицької паралітургійної музики часто використовують термін «василіянська» або «нововасиліянська пісня» залежно від періоду їх написання [12, с. 10]. За їхніми переконаннями, василіянські релігійні пісні -

<sup>3</sup> Вперше порівняльну характеристику давніх василіянських пісень із нововасиліянськими здійснили С. Людкевич та Б. Кудрик. У їхніх відгуках переважала негативна оцінка, викликана невисоким рівнем тогочасного церковного співу та невідповідністю новостворених пісень очікуванням музикантів-фахівців щодо відродження «золотої доби» духовної музики.

виконання. До таких творів відносимо: «Хвалить діти Господа: Псалом 112. Мотет для чол. хору а сарелла» Б. Кудрика, «Кантату в честь митрополита Кир Андрея на жін. хор у супроводі фортепіано і фісгармонії» Й. Кишакевича та інші.

Отже, **жанрова палітра паралітургійних творів** композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століття **представлена:**

– піснями як складниками канонічних церковних богослужінь, до яких відносимо твори, внесені в упорядковані чи систематизовані видання, зокрема: пісні під час Служби Божої (відокремлені у творчості Й. Кишакевича, окремі пісні-молитви М. Копка, В. Стеха), колядки та їх обробки (у спадщині В. Матюка, І. Біликовського, Д. Січинського, С. Людкевича, Й. Кишакевича, Б. Кудрика, В. Стеха), воскресні (Й. Кишакевича, С. Людкевича, Т. Кириловича), йорданські пісні (Й. Кишакевича);

– піснями принагідними до подій земного життя, що тематично апелюють відповідному обряду. Це весільні (І. Біликовський) і похоронні пісні (Й. Кишакевич, Б. Кудрик);

– піснями малих форм на окремий випадок (пісні до Господа (на честь Господських свят), пісні до Богородиці (до Богородичних свят), пісні до Святих) та як символ молитви-прохання про вирішення побутових колізій переважно моралізаторського змісту (покаяльні, про смерть, страшний суд). До написання таких творів звертались В. Матюк, О. Нижанківський, М. Лончина, І. Дуцько, І. Кипріян, М. Копко, Й. Кишакевич, М. Гайворонський, В. Стех, Б. Кудрик та інші;

– паралітургійними творами складних форм (мотетами, кантатами тощо) на тексти Св. Письма, а також авторські і фольклорні тексти релігійної тематики, навіть із використанням інструментального супроводу, заздалегідь призначеними для концертного виконання (твори І. Біликовського, Й. Кишакевича, Б. Кудрика та інші).

Жанровою особливістю всієї паралітургійної групи творів галицьких композиторів є великий ступінь творчої свободи художнього вирішення, відсутність канонічних рамок і функціонального спрямування. Мелодичне зерно таких творів переважно становили церковні наспіви чи усно передані давні канти та псалми, про що писав М. Юрченко: «Хорові канти швидко увійшли до концертного репертуару і з часу відро-

дження української національної церкви активно впроваджувалися в церковний ритуал, певною мірою замінюючи такий поширений колись жанр релігійної творчості, як «духовний концерт» [21, с. 123]. Це пояснює явище одночасного існування рукописів із використанням терміна «пісня» та присутності, окрім назви твору, письмових вказівок зі стилістичним забарвленням, зокрема, таких як обробка староцерковного наспіву, кант чи псалма (напр., почаївський кант XVII ст. «Пасли пастирі» в опрацюванні Б. Кудрика 1938 року тощо).

Часто мелодії духовних пісень ставали матеріалом для хорового аранжування, фундаторами якого, на переконання музикознавців Г. та Ю. Медведиків, були В. Матюк, О. Нижанківський, О. Вітошинський, або ставали цінним мелодико-інтонаційним фондом для нових літургійних церковно-музичних композицій «з виразною опорою на національному мелосі, здавна закованому в позацерковних піснеспівах, у яких віками шліфувалися та утверджувалися музично-лексичні первні національної музичної мови» [14, с. 234].

Аналізуючи рукописи та опубліковані збірники галицьких композиторів, до першої групи пісень відносимо **духовні твори, які є органічними складниками канонічних богослужінь**. Їх презентують збірники «Пісні підчас Служби Божої» (1898), «Євхаристійні пісні» для чоловічого та мішаного хорів 1908 року та «Церковні пісні на жіночий хор» (Ч. 14 із серії видань «Духовно-музичні твори Й. Кишакевича», написані в 1921–1923 роках) Й. Кишакевича та «Молитва кь Богородицѣ» («Подъ Твою милость прибѣгаемъ») із збірника «Частина церковна. Число 2» М. Копка (Перемишль, 1900).

Зазвичай такі твори писалися для виконання до і після церковних служб та для супроводу прийняття таїнства Причастя. Стилістично вони не могли відрізнятися від традицій церковно-співочої практики, а тому вбирали у себе звороти популярних церковно-обрядових (коляди, щедрівки) та світських («старогалицька елегія», ліричні солоспівви, марші, танцювальні мелодії тощо) наспівів, а також певні прийоми європейської професійної музики, що яскраво втілювалося у творчих зразках Й. Кишакевича.

Зокрема, у його піснях, як правило куплетної форми, простежується тонка передача змісту віршів, відтінення глибоких думок і почуттів за допомогою професійних засобів музичної виразності, що спричинює їх різнохарактерність та різножан-

ровість [9, с. 37]. Так, пісня «В страхі і покорі»<sup>4</sup> об'єднує у собі два протилежні образи – покаяння і прославлення, «Піснев Херувимів» передає святковий настрій завдяки невтомному маршовому пунктирному ритму.

Мелодія пісень Й. Кишакевича переважно демонструє псалмодійну монотонну речитацію самолікового типу та хвилеподібний розвиток, інколи широкого діапазону (септима, секста, квінта), із секвенціями, фразувальними повторами, інтонаціями романсового типу. У гармонії панують тоніко-домінантові співвідношення, часто використовується романтична домінанта з секстою (D<sup>6</sup>), класичні кадансові звороти, допоміжні та прохідні функції, відхилення та навіть модуляції («Перед Тобою» g-moll→B-dur) у тональності першого ступеня спорідненості, підготовлені відповідними альтераціями шаблів ладу. Його пісням властива прозора акордова фактура із яскравим проявом гетерофонії (підголосковості). Виписаний темп, агогічні відхилення, штрихи та динаміка вказують на продуманість і ретельність композиторського підходу у доборі засобів музичної виразності.

Цілісності кожному твору надають певні стилістичні уподобання автора. Зокрема, присутнє триголосся із переважаючим терцієво-секстовим співвідношенням верхніх голосів та басовою гармонічною основою суголосні зі стилістикою давніх кантів; розходження голосів з унісону в триголосся та синхронний рух усіх голосових партій, що споріднені із традиціями народного пісенного мистецтва.

Складником першої групи пісень є **колядки** та їх обробки<sup>5</sup>. Вони виконуються згідно з християнськими традиціями у

<sup>4</sup> Точна авторська назва пісні, зазначена композитором Й. Кишакевичем. Загалом, у поданій статті всі зазначені назви пісень та збірників подані згідно з автентичними назвами тогочасних видань.

<sup>5</sup> Варто зазначити, що на початку XVIII століття такі паралітургійні пісні називали духовними кантами або псальмами. Опісля, поступово фольклоризуючись, їх почали називати різдвяними духовними піснями, наголошуючи на їх релігійно-євангельському, біблійному чи християнському змісті. Й лише у середині XIX століття завдяки І. Франкові, котрий у своїй праці «Наші коляди» вперше вжив терміни «церковні коляди» та «пісні набожні», різдвяні пісні почали називати церковними колядами. Ця назва з часом закріпилася не тільки в науковій літературі, а й серед широких верств населення й останнім часом стала домінуючою, хоча в деяких збірках чи наукових працях присутні назви релігійні чи християнські колядки. Нині прийнято розмежовувати поняття обряду Коляда і різдвяних пісень, які називаємо колядками.



церквах перед богослужінням, під час Євхаристії та після Служби Божої аж до свята Богоявлення, після відзначення якого парафія продовжує співати коляди аж до Свята Стрітеня [14].

У період першої третини ХХ ст. жанр церковної колядки<sup>6</sup> пройшов секуляризацію і впевнено посів своє місце ні тільки у фольклорній спадщині українців, а й у професійній музиці. Численна увага композиторів до прославних творів сформувала традицію хорових обробок пісень різдвяної тематики, яка жива і нині (згадаймо обробку пісні «Не плач, Рахиле» М. Скорика). Давнє походження текстів церковних коляд (різдвяних пісень чи кантів) утворили поцінований пласт напівпрофесійної авторської культури барокової доби, яка нерідко у своїй музичній складовій частині є близькою до стилістики народної та світської пісні в площині інтонаційності та частково метроритміки, але водночас відрізняється еволюцією ускладненості музичної тканини. Це яскраво простежено в опублікованих виданнях І. Кипріяна («Церковні коляди» з другої частини збірника «Співи набожні для вжитку молодіжи для сопрано і альт»<sup>7</sup>, Перемишль, 1882 р. [8]), обробки коляд «Бог предвічний» та «Христос родився» збережені в рукописі та написані ймовірно у 1882–1892 рр.), О. Нижанківського («Коляди. Партитура на чотири голоси мужеских»<sup>8</sup>, збірка «Коляди О. Нижанківського: Для чоловічого хору без супров.», 2-е вид., 1893), В. Матюка («Шість коляд для мішаного хору», 1873; збережена рукописна збірка «Пісні на Рождество: Коляди» для мішаного хору, 1895 року; «Нуте, нуте», «Витай Ісусе» із перемишльського «Зборника церковно-народныхъ пѣсень» 1900 року Віктора Матюка і Феофіла Луцика, колядки із Ч. 3 і Ч. 4 «Руського спі-

<sup>6</sup> Зауважмо, що значна кількість текстів і мелодій колядок походить з XVII–XVIII століть і вперше найбільш репрезентативно була представлена у «Богогласнику», який вийшов у Почаєві Волинської губернії в 1790 році та його перевиданнях XIX ст.

<sup>7</sup> Церковні колядки (іх усього вісім) поміщені в другій частині. Серед них – «Бог ся рождає», «Нова радість стала», «Христос родився» та інші.

<sup>8</sup> «Коляди. Партитура на чотири голоси мужеских» О. Нижанківського були видані у 90-х роках XIX ст. Екскурсійно розглядаючи цей збірник, не виключаємо наявність його повторного видання. Адже дослідниками О. Письменною та О. Цибух-Петришин зазначається датування однотипного збірника із аналогічними складниками другого примірника 1893 року [17, с. 170].

ваника для шкіл народних» 1884 року [13], перевиданого 1905; розділ «Пісні на Різдво Христове» із «Співаника церковно-народного для шкіл народних» В. Матюка, 1911 року), М. Копка («Бог предвічний», «Вселенная, веселися» і «Вістку голосить», що увійшли до збірки «Церковно-музичні твори» (він же й її упорядник), виданої в 1887 р. [7, с.142]), І. Біликовського («Збірник коляд на хор діточий або жіночий також і мужеский в супр. фортепяна», 1909<sup>9</sup>), Д. Січинського (колядки із збірника народних і патріотичних пісень «Ще не вмерла Україна» [5] на голоси дівочі у супроводі фортепяна, Перемишль, 1904<sup>10</sup>; збірник для фортепіано «Христос родив ся» (Ч. 1)<sup>11</sup> Станіславів, без дати<sup>12</sup>), С. Людкевича (розділ III «Пісні на Різдво Христове» із «Збірника літургійних і церковних пісень на основі народніх напівів», Львів, 1922<sup>13</sup>), Т. Купчинського (збірка «Бог предвічний наро-

<sup>9</sup> До збірника 1909 року увійшли «Бог предвічний», «Согласно съпівайте», «Возвеселім ся», «Вселенная весели ся», «На небі зірка», «Дар нині пребогатий», «Нова радість стала», «Христос родив ся», «Ой дивна, дивна», «В галицкій землі».

<sup>10</sup> У цьому збірнику подано дві церковні колядки – «Нова радість стала» та «Вселенная веселися», що були аранжовані для двоголосого дитячого хору й призначені для виховання в школярів національного й релігійного духу.

<sup>11</sup> Його збірник «Христос родив ся» Ч. 1 був підготовлений у Станіславові, скоріш за все, на початку ХХ століття. Зважаючи на мовленнєву стилістику, припускаємо, що він міг бути виданий у період від 1900 по 1909 роки. Пізніше (в 1950-х роках) збірник був надрукований невеличким накладом у Вінніпегу (Канада) без зазначення видавництва і року видання.

<sup>12</sup> У 2012 році В. Дутчак та І. Новосядла на основі Канадійського примірника в Івано-Франківську перевидали збірку Д. Січинського «Христос родився». До нього увійшло двадцять чотири церковні колядки: «Вселенная весели ся», «Радуйте ся усі люди», «Радість нам ся явила», «Дивная новина», «Нова радість стала», «Бог ся раждає», «Дар нині пребогатий», «Нині Адаме», «Розвеселім ся всі», «Предвічний родив ся», «Бог предвічний», «Всі разом съпівайте», «Христос родив ся», «Небо і земля», «Новая радість», «В яслах лежить», «Возсіявий над сонце», «Дивная новина», «На небі зірка», «Стань Давиде», «Увидів Бог Сотворитель», «Не плач Рахиле», «Херувими съвят», «О предвічний Боже».

<sup>13</sup> До розділу входять: «Всяческая десь радости» (А. Нанке), «Бог предвічний», «Возвеселім ся», «Радість нам ся явила», «Вселенная весели ся», «Наш Адаме», «Нова радість стала», «Видів Бог, видів Сотворитель», «Небо і земля».

дився», Львів, 1924<sup>14</sup>; збірка «Вселенная веселися», Львів, 1928<sup>15</sup>; розділ «Коляди» зі збірника «Хорові твори», Львів, 2010<sup>16</sup>, в якій зроблено передрук коляд зі збірки «Бог предвічний народився»), Й. Кишакевича (збірка «Західно-українські коляди на мішаний хор», 1922<sup>17</sup>), В. Барвінського (збірник «Колядки і щедрівки на фортеп'яні з підлуженим текстом», 1931) та інших.

Для кращого розуміння ускладненості стилістики жанру церковної колядки протягом першої третини ХХ ст. варто зазначити основні прерогативи у доборі засобів музичної виразності аранжувань того чи іншого композитора. Так, детальний музично-стилістичний огляд творів І. Кипріяна здійснено у статті О. Письменної та О. Цибух-Петришин «Колядки та щедрівки в обробках західноукраїнських композиторів ХІХ - першої половини ХХ століть». Ними зауважено квадратну періодичність побудов, гомофонно-гармонічний виклад із відхиленнями в тональності першого ступеня спорідненості, а також відзначено ідентичність колядки «Христос родився» із колядкою О. Нижанківського [17, с. 169–170].

Очевидно, що «Коляди. Партитура на чотири голоси мужеских» О. Нижанківського були видані у 90-х роках ХІХ ст.<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> Збірка нараховує п'ятнадцять відомих галицьких коляд. Серед них – «Бог предвічний», «Бог народився», «Херувими свят», «Вселенная веселися», «У Вифлеємі», «Всі разом співайте», «Радість нам ся явила», «Нова радість стала», «Новая радість», «На небі зірка» (за В. Матюком), «Стань Давиде», «Слава во вишніх Богу», «Не плач Рахиле», «Нині Адаме», «Всяческая десь радости» (змодифікована на «Все сьогодні радістю наповнилося»).

<sup>15</sup> На жаль, зміст збірки «Вселенная веселися» невідомий через відсутність оригіналу [1, с. 9].

<sup>16</sup> Збірка сучасного формату надрукована Я. Крилошанською під назвою «Гадей Купчинський. Хорові твори» у Львові 2010 року.

<sup>17</sup> Зазначена збірка (Ч. 1) вважається найбільш вдалою порівняно із обробками коляд для двоголосного дитячого хору чи для чоловічого складу. У ній поміщено 23 колядки: «Бог народився», «Бог предвічний», «Бог природу», «Видів Бог», «Вселенная веселися», «Всі разом співайте», «Дар нині пребагатий», «Дивная новина», «Марія Діва», «Небо і земля нині ликує», «Небо і земля нині торжествує», «Нині Адаме», «Нова радість стала», «Новая радість», «О Превічний Боже», «Превічний родився», «Радуйтеся усі люди», «Возвеселімся», «Сіяючий над сонце», «Стань Давиде», «Тайна нам ся явила», «Херувими свят», «Цвіт над цвіти».

<sup>18</sup> Екскурсійно розглядаючи цей збірник, не виключаємо наявність його повторного видання. Адже дослідниками О. Письменною та О. Цибух-Петришин зазначається датування однотипного збірника із

Для його творів характерна гармонізація на основі класичного чотириголосного викладу із дотриманням нормативного голосоведення (але зустрічаються і паралелізми квінт, як у колядці «Стань Давиде») із очевидними елементами, типовими для народного багатоголосся. Майже всі вони написані у куплетній формі із заспівом і приспівом, а також з дотриманням періодичного антифонного чергування партій соліста і хору. У них «домінує гармонічне колоритування народної мелодії, в якій однією з характерних особливостей можна назвати барвисті звукокомплекси, що досягаються альтерованими змінами в акордовій побудові, хроматичними ходами по неакордових альтерованих звуках» [17, с. 172–173].

Для обробок колядок В. Матюка характерна примітивна гармонізація тонікодмінантовими співставленнями, двоголосний виклад із частково виписаною терціевою второю нижнього. Наприклад, його колядка «Нуте, нуте» написана у куплетній формі із рисами простої тричастинної форми (АВА). Твору властива стилістика народного багатоголосся із гетерофонічним розходженням октавного унісону на три голоси (дискант, альт, бас), проста однофункційна гармонізація в межах одного-двох тактів, що збагачується відхиленням у тональність домінанти. Колядка «Витай Ісусе», написана у традиційній куплетній формі заспів-приспів, вирізняється дво-триголосним викладом, використанням прохідних гармонійних співзвуч (II<sub>2</sub>, VII) та ладовою перемінністю, характерною для народних пісень.

Віднайдена у збірнику «Бог ся раждає» та перегармонізована сучасником І. Легким колядка М. Копка «Вістку голосити», за словами автора, є незмінним варіантом оригіналу. Збережена куплетна форма (заспів-приспів), повторення інтонаційних фрагментів із поступовим збільшенням інтервальних скачків (з терції на зм. 4), що зумовлюють відхилення в тональність II ступеня діатоніки, рух мелодії по звуках VI<sup>5</sup><sub>3</sub> та T<sup>6</sup><sub>4</sub> і є характерними особливостями музичної мови М. Копка.

Колядки І. Біликовського поєднують народність засобів музичної виразності та класичність форм для їх втілення.

---

аналогічними складниками другого примірника 1893 року [17, с. 170]. Оскільки усі 20 коляд співпадають у змістовій порядковості, то вважаємо, що віднайдений нами збірник і зазначене музикознавцями видання є однаковими, а останній був просто перевиданий самим автором через невеликий проміжок часу.

Різдвяні пісні ускладнені появою фортепіанного супроводу прозорої фактури із танцювальними ритмами у партії лівої руки та частковим або точним відтворенням мелодії на верхньому нотоносці.

Д. Січинський у своїх аранжуваннях для фортепіано схилявся до акордово-фігураційних послідовностей, демонструючи мікс фактурного викладу, пунктирних ритмів та поєднання традиційної мелодії із підголосками у партії правої руки піаніста.

С. Людкевич інспірував західноєвропейський стиль музичної мови та традиції респонсорного співу у паралітургійній музиці. У своїх колядках він не вводив новацій, а забезпечив професійний, з огляду техніки, виклад та використання простих виражальних засобів із вказаними штрихами, динамікою, темповими та агогічними позначеннями. Класичні основи гармонії, тоніко-домінантові співставлення, автентичні кадансові звороти та перевага тональностей із малою кількістю ключових знаків (G-dur, B-dur) сприяють легкому засвоєнню мелодій та мобільності їх прочитання виконавцями. Показовим для гармонічної мови С. Людкевича є розв'язання відхилення не в тоніку нової тональності, а в її акорд VI ступеня. У своїх колядках композитор використовує форму заспів-приспів та повторність будови останнього формотворчого складника. Він часто звертається до колористично тембральних поєднань фрагментів тутті і соло, що нагадують духовні концерти епохи бароко. Кожна із записаних С. Людкевичем колядок відзначається народними витоками, в яких розвиток мелодії відбувається за допомогою фрагментарного повторення та імітацій канонічних нашарувань.

Особливою музичною мовою вирізняється Ч. 38 «Видів Бог видів Сотворитель». Попри збережену та пронесену крізь роки мелодію, привертає увагу її фактурне втілення. Так, першу синтагму заспіву презентують альти, тенори та баси, які із двоголосся розходяться на три голоси, другу – сопрано, альт і тенор із подальшим вступом басової партії. Вже тут ми стикаємося з частим використанням акорду VI ступеня ладу та відхиленням у тональність II ступеня на слова «в Назарет». Приспів написаний у вигляді канону на дві теми. Першу з них почергово ведуть тенор і сопрано, а другу – баси та альти. Причому кожна із мелодій різниться між собою у ритмічному та інтонаційному планах. Якщо перша відзначається стрім-

ким висхідним рухом, то друга повільним виваженням кроком. Після їх презентації всі теми зливаються в єдине акордове чотириголосся та святково завершують композицію.

Т. Купчинський осучаснив гармонічну мову колядок секундакордами (зокрема,  $T_2$  у 3 такті «Новая радість»), мінорними домінантами ( $d_6$  у 5 такті «Всі разом співайте»), частими відхиленнями (в тональності IV, II, V ступені ладу; цікавою є поява акорду VI ступеня нової тональності – як-от у 12 такті «Бог предвічний») та частковою мелодизацією басової партії. Значні формотворчі частини членуються темповими співвідношеннями, із характерним швидшим рухом у приспіві або написанням його дрібнішими тривалостями. Часто колядка насичується поліфонічним нашаруванням голосів («У Вифлемі», «Стань Давиде», «Не плач Рахиле» у 3 частині, «Нині Адаме»), ансамблевим поєднанням партій хору («Слава во вишніх Богу», «Нині Адаме», «Все сьогодні радістю наповнилося»), чи фрагментами соло і тугті («Херувими свят», «Не плач Рахиле»). Рідше композитор звертається до паралельно-перемінної ладовості, зокрема, пронизує нею колядку «Предвічний Бог». Насиченість колядок різними співзвуччями зумовила наявність великої кількості хроматизмів, які, попри провоковане скачкоподібне голосоведіння басової партії, створюють плавний поступеневий мелодичний розвиток. У мелодико-інтонаційних засобах яскраво простежуються риси лірично-пісенного первня, наближеного до старогалицької елегії. Порівнюючи його аранжування із одноіменними творами в інших композиторів, помітними стають словесні відмінності у віршованому тексті та варійовані зміни у мелодії (наприклад, мелодія «Бог народився» насичена ніби мелізматичними розспівами, у «Радість нам ся явила» змінені слова на «Тайна нам ся явила», слова «так бажали» замінені на «ожидали» і т. д.).

На нашу думку, до складніших обробок колядок кінця XIX – першої третини XX століття можна віднести твори Й. Кишакевича та Б. Кудрика, адже у них простежуються не тільки риси романтизму (хроматизація ступенів ладу, використання  $D_9$ ,  $DD$ ,  $VI_7$ ,  $d_7$ ,  $T_7$ ), а й постромантичні впливи, зокрема, паралельне або т. зв. стрічкове голосоведення, поява тональностей третього ступеня спорідненості (зокрема,  $D-dur$  в основній тональності  $F-dur$  у 6 т. колядки «Всі разом співайте») тощо.

Зауважмо, що фактурна насиченість, елементи антифонності в «переключенні» основного мелодичного наванта-

ження між верхніми та нижніми голосами, типові для композиції XVIII ст., лінеарність мелодичного розгортання, яка деякою мірою зумовлює поліфонізацію («Видів Бог», «Новая радість») чи канонічні переплетення («Небо і земля нині торжествує», «Превічний родився») у хорових партіях, поєднуючись із характерним для народного виконання терцієвосекстовим співвідношенням верхніх голосів, вирізняють обробки коляд композитора Й. Кишакевича з-поміж інших аранжувань. Л. Кияновська підкреслювала, що в творах композитора також «збережені традиції кантів» [9, с. 27].

Натомість композиторська техніка Б. Кудрика яскраво виражена у наддніпрянській колядці «В Вифлеємі граді» для мішаного хору, виданій товариством «Просвіта» у Львові. Веселий та жвавий характер переданий різноштриховими та фактурними співставленнями, використанням накладання мелодичних ліній, дівізі партій, витриманих співзвучь тощо. Зокрема, про складність музичної тканини твору свідчить часта зміна тональностей із поділом на три формотворчі частини: G-D-G-D-a-G | G-a-D-GD-A-G-h-A-D-A-D-h-g-F-D-g-D | G-D-G-C-a-D-D-G-e-D-G. Причому поява A-dur на витриманих гармонійних бурдонних інтервалах під час звучання слова «Гм!» (30, 34, 36 такти), F-dur на слова «а печаль Євреям всім» (46 т.) як тональностей другого ступеня спорідненості, та поява одноіменного мінору – g-moll (40 т.) відтворюють модус нових стилістичних віянь та демонструють незвичність і нетиповість стильового звучання церковної колядки. Кардинальні зміни у підході до створення обробок у напрямі ускладненості як форми, так і гармонічного наповнення зумовили високі вимоги і до виконавської майстерності хорового колективу.

Отже, церковні колядки як жанр паралітургійної музики наприкінці XIX – першої половини XX століть активно входили в народне побутування, широко популяризувалися, а тому ставали предметом вивчення «Співу» у музичних закладах, виконувалися під час різдвяних богослужінь, у концертних програмах, присвячених Різдву та у домашньому побуті. Вони рецептували ознаки світської та народної пісні в площині інтонаційності та частково метроритміки, але водночас упродовж першої половини XX ст. відрізнялися чітко простеженою еволюцією ускладненості музичної тканини.

Наступну підгрупу становлять **великопісні та воскресні пісні**, пов'язані із святом Великодня. Так, композитори І. Біликовський, Т. Кирилович, С. Людкевич, Й. Кишакевич презентували панораму цих біблійних подій у своїх духовних піснях. Зокрема, підручною бібліотекою товариства «Боян» у Львові було видано збірник під назвою «Великопостні пісні на хор мішаний», до якого входили чотири пісні: три І. Біликовського («Благообразний Іосиф», «Уже судії рішають», «Претерпівий за нас страсти») та одна С. Людкевича («Нині миру єсть спасенне»). Зважаючи на текстову сторону із присутньою незначною кількістю діалектів («Творца», «осуждают», «во гробі»), припускаємо, що всі вищевказані пісні були створені у період від 1911 року до 1920 років.

Музична сторона великопісних пісень І. Біликовського вражає щоразу новими нюансами у презентації того чи іншого тексту (виписані мелізми в «Уже судії рішають», почерговий вступ хорових партій та розспівність у «Претерпівий за нас страсти», каденційні виспівування складів слів у «Благообразний Іосиф»). Їх специфіка дала можливість композитору використовувати різні музичні форми: від періоду до простої двочастинної форми типу заспіву-приспіву. Класична гармонічна мова із умисною простотою тоніко-домінантових зіставлень, терцієві паралелізми етнохарактерної знаковості, компломентарна ритміка (четвертні, половинні), вузькоамбітусні мелодії, що асоціюються із загальною скромністю, зробили їх посильними аматорськими колективами.

**Воскресні пісні** представлені у творчості Т. Кириловича («Христос воскрес» для чоловічого хору, Перемишль, 1905), Й. Кишакевича (збірка «Воскресні пісні на жіночий хор» Ч. 13<sup>19</sup>, а також «Воскресні пісні на мішаний хор» Ч. 20<sup>20</sup> із духовно-музичної серії видань композитора) та С. Людкевича (частина II «Воскресні пісні»<sup>21</sup> із «Збірника літургичних і церковних пісень на основі народних напівів», Львів, 1922).

<sup>19</sup> Містить «Христос воскрес», Ангел вопіяше», «Плотію уснув», «Єрусалиме», «Согласно заспіваймо», «Христос воскрес! Під неба звід...», «Христос воскрес – веселий день» і «Воскресний гімн».

<sup>20</sup> Містить «Христос воскрес A-dur», «Христос воскрес – G-dur», «Христос воскрес – Es-dur», «Піснь побіди» і «Воскресний гімн».

<sup>21</sup> Зокрема, Ч. 24 «Христос воскрес», Ч. 15 «Христос анесте (грецьке)», Ч. 26 «Ангел вопіяше I» (Кипріяні), «Ангел вопіяше II» (з грецького напіву переложив Д. Бортнянський), Ч. 27 «Єлиці I» (Кипріяні), «Єлиці II» (Нанке), Ч. 28 «Кресту Твоєму» (Кипріяні), Ч. 29 «Претерпівий».



Зокрема, пісня «Христос воскрес!» для чоловічого хору Теодора Яков[ич]а Кириловича із приміткою «народне» завдяки своєму маршовому характеру, легкій для запам'ятовування мелодії, поєднанню різних штрихів (легато, стакато) та фактурних контрастів і досі практикується у церквах, шоправда, в дещо варійованому вигляді. Цікавим нюансом позначена друга частина простої двочастинної форми (АВ) пісні (на слова «смертю»): пунктирний ритм ансамблевого соло тенорів у високій теситурі та стакатне вкраплення басів функційно-акордового значення надають не просто урочистої піднесеності, а й яскравій танцювальності твору.

Своєю чергою воскресні пісні Й. Кишакевича демонструють вплив інтонацій народної селянської пісні та церковно-співочих традицій. Однією із популярних пісень автора є його релігійна піднесена пісня куплетної форми «Христос воскрес! Під неба звід...». В її основі – легкий танцювальний кружляючий рух, а метроритм 6/8 наближує її до галицьких ліричних солоспівів, в основі яких часто лежить «формула» вальсу чи баркароли [9, с. 35]. Окрім того, сама мелодія у загальних обрисах нагадує популярну в Галичині дитячу пісеньку «Куку, ку-ку, чути в ліску». Святкова, радісна атмосфера знаходить своє вираження у засобах, запозичених з концертів другої половини XVIII століття: постійні переклички голосів, терцієва втора між крайніми голосами, повторення «приспіву», заключних фраз з щоразу ширшим діапазоном – спочатку на кварту, відтак на сексту. «Просторовий» ефект залишає завершальна музична фраза твору, яка повторюється декілька разів, весь час спадаючи у нижній регістр та завмираючи у гучності і темпі (*diminuendo*, *rallentando*) [9, с. 35].

Загалом, написані Й. Кишакевичем воскресні пісні у простій дво-, тричастинній та куплетній формах, несуть у собі не тільки народнопісенні характеристики, а й яскраво виражену бароківську стилістику (повторність у розвитку музичного матеріалу) та романтичні ознаки (альтерація акордів субдомінантової групи).

У своїх воскресних піснях С. Людкевич кристалізував класичні ознаки формотворення та особливості фактури і голосоведіння із переважаючим оспівуванням шаблів ладу у стилістиці народного багатоголосся. Натомість в обробках пісень інших композиторів (Д. Бортнянського, А. Нанке, І. Кипріяна) автор намагався зберегти мелодію із її самолівковими

характеристиками та викладом, суголосним із респонсорним типом виконання. Проте спільною ознакою їх є дотримання кожної пісні в рамках зручного для кожної хорової партії діапазону та прозорої фактури шляхом використання тональностей із малою кількістю ключових знаків та найпоширеніших ритмічних вартостей.

Таким чином, в усіх воскресних піснях галицьких композиторів спостерігаємо відхід від «концертності» (яка була присутня у Д. Бортнянського), прагнення до «світськості», доступності виконання і розуміння [10, с. 119]. Воскресні пісні презентують поступову рецепцію ознак професійної складної хорової музики (форшлаги у І. Біликовського, мелізматичні розспіви у С. Людкевича, метрично ускладнені розспіви слів у Й. Кишакевича) та ортодоксальність засобів музичної виразності (секвенційність, повтор, місцезнаходження кульмінацій). Незважаючи на всі технічні складнощі виконання ритмічних малюнків чи інтонаційних стрибків, прославний, урочистий настрій цих пісень глибоко вкорінився в побут церковного життя і тому вони досі виконується на теренах Галичини.

Дещо іншого змісту та стилістичних особливостей **пісні на свято Йордан**, об'єднані у збірниках із відповідною назвою. На жаль, з-поміж відомих нам творів композиторів Галичини кінця XIX – першої половини XX століть вони репрезентовані лише у творчому доробку священика Й. Кишакевича<sup>22</sup>. У його спадщині шість таких пісень, зокрема: «Явилса еси», «З нами Бог», «Всяческая десь радости», «Сонце світить», «Йордане ріко», «Голос Господній»<sup>23</sup>. Вони були видані 1924 року [3, с. 44] у збірнику «Йорданські пісні» як для чоловічого, так і для мішаного хорів (Ч. 7 та Ч. 16 із серії видань «Духовно-музичні твори Й. Кишакевича»).

Узагальнюючи стилістичні особливості, відзначимо їх різнохарактерність (урочисті, наспівні), приналежність до помірних темпів, форми заспіву-приспіву (окрім пісні № 2, для

<sup>22</sup> Припускають, що до своїх паралітургійних пісень о. Й. Кишакевич самостійно писав вірші, бо, на відміну від світських хорів, в них не зазначено жодних відомостей про поетичне авторство.

<sup>23</sup> Усі назви подані згідно зі змістом Ч. 7 «Духовно-музичних творів Йосифа Кишакевича», проте не відповідають внутрішньому літерному позначенню, що знаходиться у самій пісні, адже там використовуються кириличні символи.

якої характерна проста тричастинна, та пісні № 3 із рисами повторного періоду), наявність штрихових контрастів, народнопісенних елементів та простої гармонії.

**Висновки.** Отже, всі вищезазначені паралітургійні твори писались із ужиткових потреб. Їхніми визначальними рисами було просвітницьке спрямування, доступність матеріалу, що дало можливість розширити коло виконавців та слухачів. Найрепрезентативнішими у паралітургійній спадщині священників, професійних композиторів і практикуючих диригентів стали пісні на Різдво (колядки), потім – воскресні пісні, створення яких було зумовлене потребами багатьох церковно-календарних свят. У стилістиці всіх вищезазначених творів простежуються відголоски минулої доби, прив'язаність до фольклору, опертя на використання знакового поля старогалицької елегії та здобутки композиторів «перемишльської школи», про що свідчить маршовий пружний, відриivistий рух (переважно у воскресних піснях), суголосний із характером і змістом стрілецьких пісень, розширений діапазон мелодії та чуттєвість пісенної лірики. Крім того, помітний вплив романсової творчості епохи Романтизму, репрезентований використанням гармонічних, структурних та фактурних новацій. Загалом, еволюція музичної тканини демонструвала навіть часо-мовні видозміни: твори М. Копка написані церковнослов'янськими літерами (1900), а твори Б. Кудрика – розмовною мовою західних українців, яка почала здобувати позиції мови літературної.

Отже, напівпрофесійний характер паралітургійних пісень малих форм був співзвучний загальнокультурним тенденціям тогочасного галицького суспільства, адже початок нового етапу духовного піснетворення припадає на час активного розвитку аматорського музикування. Проте, зважаючи на обмеженість рамок публікування, дослідження паралітургійних творів галицьких композиторів потребує окремого подальшого глибокого вивчення.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Антонович О. Тадей Купчинський. / Вступне слово Крилошанська Я. Хорові твори. Львів : Євросвіт, 2010. С. 8–10.
2. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня. Варшава–Київ, 1994. 188 с.
3. Гордієнко В. Композитор о. Йосиф Кишакевич. Біографічний нарис. Львів : Поклик сумління, 1998. 111 с.

4. Гуральна С. Духовна творчість галицьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть у контексті літургійно-хорової практики регіону : автореферат... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2019. 22 с.

5. Збірник народних і патріотичних пісень «Ще не вмерла Україна» на голоси дівочі у супроводі фортеп'яна / ред. Д. Січинський. Перемишль, 1904. 40 с.

6. Зосім О. Українська духовна пісня: традиція і сучасність. *Народна творчість та етнологія*. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України та НАН України, 2002. № 1. С. 89–91.

7. Історія української музики у 6-ти т. / ред. В. Кузик. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Том 2: XIX століття. 800 с.

8. Кипріяні І. Співи набожні для вжитку молодіжи для сопрано і альта. Перемишль, 1882. Вип. 2.

9. Кияновська Л. Творчість отця Йосифа Кишакевича. Львів : Поклик сумління, 1997. 96 с.

10. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове Товариство ім. Шевченка, 2000. 286 с.

11. Матійчин І. Василянське 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. Львів, 2009. 23 с.

12. Матійчин І.М. Українська василянська піснетворчість кінця XIX – першої половини XX ст. (до питання дослідження). *Наукові записки ТДПУ – НМАУ: Мистецтвознавство*. Тернопіль–Київ, 2004. Вип. 1. С. 9–16.

13. Матюк В. Руський співаник для шкіл народних. Ляйпціг : Б/в, 1884. 72 с.

14. 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 НАКК-КіМ. Київ : Міленіум, 2011. Вип XXXVII. С. 232–239.

15. Медведик Ю. Духовні канти в честь чудотворних храмових святинь Галичини. *Українське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 30. С. 90–103.

16. Пасічинський Т. Історичний огляд розвою церковного співу на Руси. *Католицький Вхід*. 1906. Вип. 2. С. 131–136.

17. Письменна О., Цибух-Петришин О. Колядки та шедрівки в обробках західноукраїнських композиторів XIX - першої половини XX століть. *ЗНТШ: Праці музикознавчої комісії*. Львів, 2009. Т. CCLVIII. С. 166–189.

18. Черепанин М. Музична культура Галичини. Київ : Вежа, 1997. 324 с.

19. Шевчук-Назар Л. Розвиток української музичної освіти та виховання в Галичині першої половини XX століття. *Musica Galicana*. Rzeszow, 2000. Т. 5. С. 231–246.

20. Щеглова С. «Богогласник»: историко-литературное исследование. Київ : Тип. Н.Т. Корчак-Новицкого, 1918.

21. Юрченко М. Духовна музика. Історія укр. музики: в 6 т.: наукове видання. Київ : Наукова думка, 1992. Т. IV: 1917–1941. С. 105–124.

#### REFERENCES

1. Antonovich, O. (2010). *Tadeusz Kupczynski. /Vstupne slovo Kryloshanska J. Choral works*. Lviv: Euroworld, 2010. 8–10 [in Ukrainian].
2. Hnatyuk, O. (1994). *Ukrainian spiritual baroque song*. Warsaw–Kyiv, 1994. 188 [in Ukrainian].
3. Gordienko, V. (1998). *Composer Fr. Joseph Kishakevich. Biographical essay*. Lviv: Call of Conscience, 1998. 111 [in Ukrainian].
4. Huralna, S. (2019). *Spiritual creativity of Galician composers of the end of the XIX – first half of the XX centuries in the context of liturgical and choral practice of the region*. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: LNMA named after M.V. Lysenko. 22 [in Ukrainian].
5. Sichinsky, D. (1904). *Collection of folk and patriotic songs "Ukraine is not dead yet" to the voices of girls accompanied by piano / ed. D. Sichinsky*. Przemyśl, 1904. 40 [in Ukrainian].
6. Zosim, O. (2002). *Ukrainian spiritual song: tradition and modernity. Folk art and ethnology*. Kyiv: IMFE named after M.T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine and the National Academy of Sciences of Ukraine. No. 1. 89–91 [in Ukrainian].
7. Kuzyk, V. (Ed.) (2009). *History of Ukrainian music (Volume 2: XIX century)*. Kyiv: IMFE named after M.T. Rylskiy NAS of Ukraine. 800 [in Ukrainian].
8. Cyprian, I. (1882). *Singing pious for the use of youth for soprano and viola*. Przemyśl. Vip. 2. 10 [in Ukrainian].
9. Kianovska, L. (1997). *Creativity of Father Joseph Kishakevich*. Lviv: Call of Conscience. 96 [in Ukrainian].
10. Kozarenko, O. (2000). *The phenomenon of the Ukrainian national musical language*. Lviv: Scientific Society named after Shevchenko. 286 [in Ukrainian].
11. Matyichyn, I. (2009). *Basilian singing of the late XIX – first half of the XX century as a phenomenon of Galician musical culture*. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: LNMA named after M.V. Lysenko. 23 [in Ukrainian].
12. Matyichyn, I. (2004). *Ukrainian Basilian songwriting of the late XIX – first half of the XX century (to the question of research)*. *Scientific notes of TSPU – NMAU: Art History*. Ternopil–Kyiv. Issue. 1. 9–16 [in Ukrainian].
13. Matyuk, V. (1884). *Russian singer for folk schools*. Leipzig: Used. 72 [in Ukrainian].
14. Medvedyk, G., Medvedyk, Y. (2011). *Processing of baroque spiritual song as a sphere of interests of composers of the "new school" of Ukrainian church music of the first third of the XX century*. *Actual prob-*

*lems of history, theory and practice of art culture: coll. science. work NAC-CKiM. Kyiv: Millennium. Issue XXXVII. 232–239 [in Ukrainian].*

15. Medvedyk, Y. (2001). Spiritual chants in honor of the miraculous temple shrines of Galicia. *Ukrainian musicology*. Kyiv. Vip. 30. 90–103.

16. Pasichinsky, T. (1906). Historical review of the development of church singing in Russia. *Catholic East*. Issue. 2. 131–136 [in Ukrainian].

17. Pismenna, O., Tsybukh-Petryshyn, O. (2009). Carols and Christmas carols in the arrangements of Western Ukrainian composers of the XIX - first half of the XX centuries. *ZNTSh: Proceedings of the Musicological Commission*. Lviv. T. CCLVIII. 166–189 [in Ukrainian].

18. Cherepanin, M. (1997). *Musical culture of Galicia*. Kyiv: Vezha. 324 [in Ukrainian].

19. Shevchuk-Nazar, L. (2000). Development of Ukrainian music education and upbringing in Galicia in the first half of the twentieth century. *Musica Galiciana*. Rzeszow. Vol. 5. 231–246 [in Ukrainian].

20. Shcheglova, S. (1918). *“Theologian” : historical and literary research*. Kiev: Type. NT Korchak-Novitsky [in Ukrainian].

21. Yurchenko, M. (1992). *Spiritual music, History of Ukrainian music: in 6 volumes: scientific edition*. Pp. 105–124. Kyiv: Naukova Dumka, 1992. T. IV: 1917–1941 [in Ukrainian].