

УДК 78.071.2:78.01(477.51)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.27.2025.29-38>

СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНІ ФУНКЦІЇ ГАЛИЦЬКОЇ СПІВОГРИ КОМПОЗИТОРІВ-СВЯЩЕННИКІВ

Любов КИЯНОВСЬКА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

*Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
кафедра історії музики,
вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79000
e-mail: luba.kyjan@gmail.com*

Марія СИДІР

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9648-9178>

*Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка,
кафедра історії музики,
вул. Остапа Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79000
e-mail: sydir.mari@gmail.com*

З позицій поняття “театральної дидактики” розглянуто сутність соціокультурних функцій і українського галицько-буковинського театру загалом і, в його контексті, жанру співогри. Виокремлено чотири основні функції цього жанру – національно ідентифікуючу, просвітницьку, інтегративну професіоналізуючу, які співогри композиторів-священників виконували у період формування національної ідентичності та утворення власних суспільних структур у Галичині та Буковині. Автори співогри – Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Віктор Матюк, Ісидор Воробкевич, Порфирій Бажанський – були носіями національно-етнічного начала, а сам жанр став потужним засобом утвердження національної ідентичності. Піклуючись про репертуар рідною мовою, митці добирали музичне оформлення вистав, що охоплювали обрядові і звичасві сцени, звертаючись до пісенного і танцювального фольклору. Інтегративна функція галицько-буковинської співогри здійснювалась завдяки адаптації зарубіжних зразків аналогічних жанрів до української сцени. Завдяки просвітницькій функції співогри тривали дидактичні наративи двох попередніх, формуючи систему етичних, культурних і громадянських орієнтирів. Визначено кілька провідних просвітницьких завдань, які диференціюються відповідно до образно-тематичного спектра співогри. Професіоналізуюча функція полягала в тому, що композитори-священники у співограх підготували підґрунтя для формування наступної високопрофесійної генерації українських музикантів.

Ключові слова: співогра, галицька музична культура, композитори, священники, суспільні функції, культурний розвиток, пісенний фольклор.

Розглядаючи обумовлене суспільно-історичними запитами звернення композиторів-священників – Михайла Вербицького, Івана Лаврівського, Віктора Матюка, Ісидора Воробкевича, Порфирія Бажанського – до музичного театру, варто наголосити, що воно зовсім не суперечило їх основним душпастирським переконанням і завданням, більше того, співпадало з ними за основним гуманістичним спрямуванням. Це пояснює вельми специфічне трактування ними можливостей “театральної дидактики”. Обґрунтовуючи потребу побудови Руського театру в Галичині, видатний просвітитель та громадський діяч, депутат та віцемаршалок Галицького сейму, член “Руського Собору” та “Собору руських учених” Ю. Лаврівський передусім звертав увагу на його морально-виховну спрямованість: “Чим є школа для молоді, тим є театр для всього народу, бо кінцевою його метою є не розвага, а гуманітарне і моральне виховання” [1, с. 58].

Цей термін запропоновано як основний, оскільки він найточніше пояснює позицію композиторів духовного сану щодо головних цілей їхньої сценічної діяльності. Саме крізь призму первинного поняття “театральної дидактики” розкривається сутність соціокультурних функцій як українського галицько-буковинського театру загалом, так і жанру співогри зокрема.

Надзвичайно важливу роль цих функцій зазначено не лише в еволюції української культури Галичини та Буковини, а й у суспільно-політичному житті української громади. У межах загального розвитку театру задовольнялися різні потреби культурного середовища краю, проте особливого значення набували ті з них, що мали конструктивний вплив на формування національного самоусвідомлення в окреслений період і спричинили підготовку підґрунтя для подальшої культурно-мистецької діяльності майбутніх поколінь української інтелігенції. До таких функцій віднесено: 1) національну ідентифікуючу; 2) просвітницьку; 3) інтегративну; 4) професіоналізуючу [5]. Всі вони в різних аспектах розглядаються як органічно пов’язані з категорією “театральна дидактика”.

Для розвитку саме такого музичного театру і найбільш природного втілення творчих задумів був забезпечений міцний західноєвропейський, національний і регіональний фундамент, на якому формувалася діяльність греко-католицьких священників – авторів співогри. Проте шлях до реалізації цього амбітного мистецько-просвітницького проєкту в українській громаді Галичини виявився надзвичайно складним. Його розвиток здійснювався поступово – від аматорських спроб у духовній семінарії і провінційних осередках, зроблених завдяки ентузіазму окремих подвижників, – до перших професійних ініціатив. Лише внаслідок тривалих дискусій, наполегливих намагань і самовідданої праці 1864 р. у Львові при товаристві “Руської бесіди” було засновано професійний український театр. Для його постановок створювали музику в жанрі співогри, що мала й інші назви (радоспів, комедіо-опера, драма зі співами і танцями тощо), авторами якої були галицькі та буковинські священники.

Розглянемо докладніше суспільно-історичні функції, які виконували співогри композиторів-священників у період формування національної

ідентичності та утворення власних суспільних структур у Галичині та Буковині.

Найбільш суттєво, на нашу думку, згадані співогри вплинули на виявлення національної ідентичності, тобто були всебічно задіяні у здійсненні першої із означених суспільно-історичних функцій. Їх “театральна дидактика” була стисло спрямована на пробудження патріотичних почуттів і свідомості своєї належності до народу з багатою історичною й культурною традицією. Тож дбаючи про національно зорієнтований репертуар, створений та виконаний рідною мовою, автори, відповідно, добирали музичне оформлення до вистав, що нерідко охоплювали обрядові і звичаєві сцени, а відтак природно звертались до пісенного і танцювального фольклору, найчастіше регіонального походження.

Національно-патріотичний настрій, який пробуджувався завдяки українській музичній виставі, зокрема виразними піснями, констатували і тогочасні рецензенти у пресі. І. Франко у своїй праці про русько-український театр в Галичині наводить цитати із “Літературного збірника”, що друкувався у Львові у 1869–1873 та 1885–1890 роках: “русини вже з патріотизму громадою ходили на ті спектаклі... Тими виставами скріплялась народність руська, змагався патріотизм... А над усе прекрасна музика Вербицького, котра ще й нині радує кожного знавця, робила руський театр дуже популярним, а руські театральні пісні сталися модними по салонах, співані в супроводі фортеп’яна” [9].

У контексті розгляду цієї функції варто наголосити на винятково важливому досягненні українських музичних вистав, які мимохіть згадані у цитованій праці І. Франка: “руські театральні пісні співались у салонах різних за національністю меломанів руською ж, тобто українською мовою! Також природно зазвучала українська мова серед відвідувачів театру, що утверджувало її статус як мови інтелігенції, освіченої верстви, що має компетенцію в галузі мистецтв і розвиває власну культуру”.

На підтвердження виняткового значення театру та вистав, створених священниками для виховання національної ідентичності і поширення української мови як мови широкого спілкування, насамперед інтелігенції, варто навести фрагмент листа українця з Наддніпрянщини та високопоставленого царського чиновника в одній особі Феофана Лебединцева, що 1865 р. приїхав до Галичини з метою підтримки русофільських настроїв, і потрапив на виставу “Підгіряни”: “Грають на сцені по-малоруському, розмовляє вся публіка по-малоруському, кавалери з дамами перешіптуються і компліменти підпускають також по-малоруському, і ніхто не може дорікати їм у сепаратизмі, в забаганках, у дивацтві і т. п. Тут справді відчуваєш, що малоруський говір – не забаганка чи дивацтво, а єдина натуральна мова, бо розмовляти по-німецькому або по-польському було б справді дивно. Сидячи в театрі сам, не маючи нікого із знайомих, я довго вдумувався в це виняткове становище тут малоруської мови, що зберегла повне право громадянства в одному лиш найменшому закутку широкої малоруської землі, і дивно мені стало, що в усіх інших кінцях тієї ж, і навіть більш корінної, малоруської землі

ця ж мова вважається і простою, і грубою, і смішною, і навіть злочинною...” [8, с. 222].

Для порівняння з тим, якою була ситуація в підросійській частині України, зокрема в Одесі, наведемо інший фрагмент – зі спогадів славетного актора й драматурга з “театру корифеїв” Марка Кропивницького: “Російські «козири» артисти, окрім не дуже багатьох, дивились на український репертуар з іронією, з усмішкою; другорядні ж каркали, хихикали або гадючили... Один з заядлих перекінчиків (казано ж: «Нема лютішого ворога, як хатній!..») завжди виспівував вірш власного твору на мотив «Сонце низенько»: «Нічого не розумію, В носі пальцем ковиряю...». І третьорядні артисти реготали щоразу до кольки, до корчів!.. Друзів я між москалями не знайшов, через що з кожним сезоном все дужче почував себе самотнім...” [8, с. 244].

Тож можна зробити беззаперечний висновок про те, що автори співогри, священники були носіями яскраво вираженого національно-етнічного початку, а ця сфера їх творчості для суспільства стала вельми потужним засобом зміцнення позицій національної ідентичності. “Руський народний театр ніс свою скромну місію національно-культурної установи, покликаній бути школою морально-етичного й естетичного виховання широких кіл демократичного глядача, будив серед українців Галичини й Буковини національну свідомість, виховував почуття українського патріотизму, зміцнював відчуття єдності з усім українським народом” [8, с. 233].

Наступна визначена функція галицько-буковинської співогри – інтегративна, здійснювалась завдяки адаптації зарубіжних зразків аналогічних жанрів до української сцени. Згідно із завданнями театральної дидактики метою підбору зарубіжного репертуару, з одного боку, було розширити світоглядні обрії своєї аудиторії, з іншого ж, – звернути увагу на аналогічні етичні і екзистенційні проблеми, що розкриваються в драматичному доробку авторів інших країн, і осмислити їх порівняно з власним досвідом.

Тож закономірно, що, апелюючи до формування національного світогляду, автори не обмежуються суто українськими драматичними джерелами, з одного боку, через їх нечисленність, з іншого – очевидно, і через ті орієнтири, які вони вбачали в австрійській метрополійній культурі з її багатонаціональною театальною панорамою. Водночас освоюючи стилістику західноєвропейських аналогів, композитори-священники поєднували її з національними інтонаційними джерелами, своєрідністю фольклорної традиції, таким чином наближаючи до іншонаціональної аудиторії український музично-театральний продукт. Дуже влучно зауважив цю властивість у їхній творчості вже у ХХ ст. М. Грінченко. Оцінюючи композиторську творчість М. Вербицького та І. Лаврівського, він писав: “...вони винесли свою рідну мелодію на світ Божий, одягли її в культурне вбрання і відповідно до своїх сил показали, що наша музика варта того, щоб її культивувати...” [3, с. 116]. Ці композитори, працюючи в багатонаціональному середовищі Австрійської імперії, сприяли становленню самотнього українського музичного мистецтва та його інтеграції в європейську культуру.

Зрештою, сам жанр водевілю – співогри – передбачав природну адаптацію та “перелицювання” сюжетів і фабул з інонаціональних

літературних зразків. Тож, наприклад, серед 22-х співогри М. Вербицького (з яких дотепер збереглися повністю чи фрагментарно 13) [7], поруч з адаптацією “Москаля-чарівника” І. Котляревського, оригінальними національними співограми до текстів Івана Гушалевича “Підгіряни” та “Сільські пленіпотенти” бачимо переробки популярної п’єси німецького драматурга Августа Коцебу “Козак і охотник” (в сенсі доброволець – прим. авт. Л. К., М. С.), комедії Жана Батіста Мольєра “Жорж Данден”, перекладену І. Наумовичем як “Гриць Мазниця”, п’єси польського драматурга кінця XVIII ст. Ігнація Танського “Плітка часом придасться” у версії Юліана Желіховського “Проциха”, а передусім знамениті “Верховинці” за драмою польського драматурга Юзефа Коженьовського, переробленою Миколою Устияновичем. Інші сценічні твори автора національного гімну теж нерідко становили переробки з французьких водевілів, німецьких зінгшпілів та польських комедій.

Проте до яких би сюжетів не сягали композитори і драматурги, автори оригінальних текстів чи переробок іншомовних п’єс у всіх артефактах неодмінно зберігали морально-дидактичну складову як головну сутність драматичного дійства, а також природно вписували колізії світової літератури у питомий національний контекст. З огляду на це – й неодмінне “переодягання”, “перелицювання” світових сюжетів та текстів західноєвропейської літератури в українські народні шати. Цікаво, що, незважаючи на москвофілство багатьох галицьких священників, у тім числі авторів співогри (згадаймо Порфирія Бажанського!), переробок російських водевілів і комедій у спадщині галицьких композиторів нема.

Потреба в інтеграції різного національного походження в українську театральну практику артефактів, зрештою, була обумовлена самою культурно-історичною ситуацією австрійського музичного театру другої половини XIX ст. на всіх національних сценах Габсбурзької імперії. Тож аналізована театральна спадщина композиторів-священників становила типовий приклад наслідування і власної інтерпретації конкретної усталеної драматургічної моделі в рамках окреслених ними завдань і цілей. Адже українські автори прагнули як закріпити національні ідеали і звичаї у цьому найбільш популярному і демократичному жанрі, так і репрезентувати власну традицію в ширшому колі сусідніх народів та у метрополії. Зрештою, цю мету українські театральні діячі Галичини і Буковини ставили перед собою від початку і успішно її досягали.

Таку ж роль співогри плекали освічені митці зі священничого кола в кількох напрямках: утвердженні національної ідентичності; репрезентації власної духовної традиції перед представниками інших народів; залученні зарубіжних музикантів до художнього втілення українських музично-театральних п’єс. Позитивні наслідки у процесі становлення культурно-мистецьких зв’язків між сусідніми народами на театральних сценах зазначає також і Мирослава Новакович: “...одним із найпопулярніших жанрів галицького музичного театру... залишалася оперета. Причину її популярності треба шукати не лише в розважальній, але й політико-ідеологічній площині, адже досить часто оперета ставала посередником між культурами народів, які

входили до складу імперії. А якщо розглядати проблему у зворотньому напрямку, то вона також загострювала увагу на етнічних та культурних відмінностях. Серед композиторів, що активно працювали у цьому жанрі, слід згадати передусім С. Воробкевича, який одним із перших у своїх театральних творах наслідував стиль віденської оперети. Так, його «Молода пані з Боснії» (1892) виконувалася не лише українською, але й німецькою мовами, а її сюжет, який своєю фабулою частково нагадує «Москаля-чарівника», порушує проблему етнічної багатоскладовості Габсбурзької монархії, бо головна героїня оперети, в яку закоханий сільський хлопець Гриць, – циганка Катинка» [6, с. 351].

Просвітницька функція співогри реалізується як логічне продовження дидактичних наративів двох попередніх функцій, що водночас систематизує їхні досягнення.

На основі поданих спостережень можна виокремити кілька головних просвітницьких завдань, які формувалися завдяки образно-тематичному спектру співогри, філософсько-етичним наративам, на яких вони базувалися, на які в свій час трансформувалися відповідно до тих естетичних і етичних ідеалів, до яких прагнули, утверджуючи національну свідомість широкого загалу українців.

Першим і важливим для формування національної свідомості широкого загалу стало оспівування історичної минувшини, представлення драматичних, трагічних подій княжої, козацької доби з позиції особистих колізій головних героїв. Якщо мати на увазі визначення співогри як тільки побутово-комічної за змістом, то щодо таких п'єс точнішим буде визначення «мелодрама». Оскільки за структурою вони аналогічні з комедійно-побутовими співограми чи оперетами, де сольні музичні номери, ансамблі, хори та інструментальні вставки чергуються з розмовними діалогами, то вважаємо доцільним розглядати їх як складову загальної панорами. До таких мелодрам належать «Настася» М. Вербицького до драми Василя Ільницького, «Федько Острозький» (1866) М. Вербицького за п'єсою Омеляна Огоновського, «Роксоляна» І. Лаврівського до п'єси Гната Якимовича, «Ольга» І. Воробкевича до драми Анни Яблоновської та ін.

Друга група – це співогри, в яких викривається соціальна несправедливість і засуджено представників влади, що зловживають своїми правами. В цьому контексті згадаємо такі співогри, як «Пан Довгоніс» І. Лаврівського, «Пан мандатор» І. Воробкевича, «Інвалід» та «Капраль Тимко» В. Матюка. Завдяки цій тематичній групі співогри селяни та інші верстви населення, що найбільше потерпали від сваволі дрібного чиновництва, могли усвідомити власні громадянські права, необхідність їх захищати і за них боротись. Таким чином поряд з національною формувалася і громадянська позиція.

Третя група пов'язана з міфологічно-легендарними сюжетами українського фольклору, де особливо популярними були образи опришків, зокрема карпатського Робін Гуда – Довбуша, якому присвячено однойменну співогру П. Бажанського. До неї належать «Верховинці» М. Вербицького, «Біла циганка» П. Бажанського, «Янош Іштенгазі» І. Воробкевича та багато інших.

Четверта група апелює до питомого українського кордоцентризму, орієнтуючись на сюжетику любовно-ліричних пісень (“Не до любові” М. Вербицького, “Обман очей” І. Лаврівського, “Нещасна любов” В. Матюка, “Убога Марта” І. Воробкевича та багато ін.). Їх просвітницька функція, можливо, і не окреслюється так яскраво, як в інших групах, проте в ній оспівано шляхетні почуття, що належать до важливих виховних завдань.

Остання, п’ята група, кількісно найбільш чисельна, пов’язана з морально-етичними наративами, які розглядають у широкому спектрі. Нерідко морально-дидактичний меседж набуває яскраво комедійного, навіть гротескового характеру, де людські слабкості й вади висміюються через показ недоречних вчинків та незручних ситуацій, в які потрапляють герої, наділені цими рисами. Такого типу просвітницьке спрямування притаманне співограм “І гроші ні на що”, “В людях ангел не жона” М. Вербицького, “Пан мандатор”, “Золотий мопс” І. Воробкевича.

Інший просвітницько-моралізаторський аспект розкрито в лірико-комічних співограх, де утверджується перевага щирих почуттів, вірності, справжнього кохання над вигодою. Ця лінія, яка бере свій початок у філософії Просвітництва, в українській драматургії уособлена водевілями І. Котляревського “Наталка Полтавка” і “Москаль-чарівник”, отримує продовження і в галицьких та буковинських співограх, у “Пані молода з Боснії” І. Воробкевича, переробці з А. Коцебу “Козак і охотник” М. Вербицького.

Складніше просвітницьке завдання поставлене у “Підгірнях” М. Вербицького – І. Гушалевича. Його влучно окреслили сучасні постановники концертної версії вистави Т. Демко та І. Остапович: “У «Підгірнях» важливу роль відіграє громада, яка має силу, своє слово. Це демократична ідея, яка завжди лежала в основі самого українського типу мислення й організації родинного життя. І тут варто згадати, чому ще була небажаною в радянський час ця співогра. Тут українська жінка виступає як вільнолюбна, незалежна, вона має права та обстоює їх. У тому колосальна різниця між українською і російською культурами. Українська жінка має право вибору і побудови життя так, як вона бажає. Тут, у цій п’єсі, всі архетипи українського життєустрою дуже виразно збережені” [3].

Дещо важче зрозуміти сенс професіоналізуючої функції. Адже може видатись парадоксальним твердження, що галицькі і буковинські співогри авторства композиторів-священників без спеціальної освітизаклали фундамент професійної музичної культури українців Галичини. Адже вона потужно піднялась і розвинулась у перші десятиліття ХХ ст. завдяки випускникам провідних європейських консерваторій та університетів С. Людкевичу, В. Барвінському, Ф. Колессі, а пізніше – Н. Нижанківському, М. Колессі, З. Лиськові, С. Туркевичу-Лукіяновичу, Р. Сімовичу та ін. Проте перед цією яскравою плеядою саме композитори-священники, аматори виконали просвітницьку місію, оскільки глибоко розуміли потребу українців в професійній музичній освіті. Вони своєю творчістю у всій її жанровій сукупності, а особливо музично-театральною спадщиною, підготували ґрунт для наступної, вже вихованої в найкращих світових консерваторіях, генерації.

Недаремно один з найвидатніших спадкоємців цієї славної плеяди подвижників, випускник Віденського університету і автор знакових полотен української музики ХХ ст. Станіслав Людкевич так оцінив досягнення одного з авторів співогри: "... хоч як високо колись в будучині піднесеться рівень і престиж нашої галицької музики, то в історії її початків, між першими стовпами її підйому – Вербицькими і Лаврівськими – мусить знайтися місце для таких «змарнованих талантів» та «тихих працівників», як автор «Крилець», «Веснівки» та «Капраля Тимка» – Віктор Матюк" [4].

Закономірно, що фрагменти зі співогри багатьох із перелічених композиторів, такі як "Верховино, світку ти наш" з "Верховинців" М. Вербицького чи "Родимий краю" з "Капраля Тимка" В. Матюка, через близькість до фольклорних джерел нерідко з часом втрачають авторство і починають побутувати як народні – явище, властиве народним пісням, набувають численних варіантів. Тож, як і народна пісня, природно вплетена у фабулу драматичної дії, так і музика, створена для окремих спектаклів композиторами-священниками, якщо розглядати їх цілісно та системно, формує об'ємний пласт української культури. Ще однією важливою причиною підготовки співогри священниками-аматорами ґрунту для професійної музики вважаємо їх послідовне переймання та адаптацію музичної мови європейських зразків, про що згадувалось вище.

Висновки. Загалом маємо всі підстави зробити висновок, що наче й невибагливий, проте гнучкий, зрозумілий і глибинно пов'язаний з пісенною традицією жанр співогри насправді дав змогу не лише більш освіченим слухачам, але й простим селянам сприйняти національну культурну традицію і глибше усвідомити власну ідентичність.

Тож, попри начебто суто історичну роль галицької співогри, яку вона відіграла на етапі пробудження і становлення національної свідомості українців Галичини, є неправильним її цілковите викреслення з репертуару сучасних драматичних і музично-драматичних театрів. Адже її творці послідовно плекали цей напрям сценічного мистецтва, значення якого для національної культури важко переоцінити, і який в сучасних умовах все ще не втратив актуальності. Його вплив, попри всі авангардові та постмодерні модифікації сучасного театру, надалі залишається істотним у пошуках національних пріоритетів сценічного мистецтва.

Список використаної літератури та джерел

1. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років ХІХ ст. Живі сторінки української музики. Київ : Наук. думка, 1965. С. 55–120.
2. Грінченко М. Історія української музики. Нью-Йорк : Вид. Укр. муз. ін-ту, 1961. 192 с.
3. Коломосьць Д. "Підгір'яни" повертаються на сцену. Музика, український інтернет-журнал, 23.04.2023. URL: <https://art.co.ua> (дата звернення: 20.03.2024)

4. Людкевич С. Віктор Матюк. Дослідження, статті рецензії, виступи. / упор., ред., перекл., вступ. ст. З. Штундер. Львів : вид-во М. Коць, 1999. Т. 1. С. 78–84.

5. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століття (на прикладі Галицького Музичного Товариства). Львів : Растр-7, 2017. 474 с.

6. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів : Видавець Т. Тетюк, 2019. 376 с.

7. Петрусь У. Матеріали до нотографії М. Вербицького. Сторінки життя і творчості. Львів : Місіонер, 1998. С. 110–140.

8. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.). Львів : Вид-во ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. 356 с.

9. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси). Руський театр у Галичині до р. 1864. Зібрання творів у 50-ти томах. Київ : Наук. думка, 1981. Т. 29. С. 293–336. URL: <https://www.i-franko.name/uk/Misc/1894/Rusko-ukrajinskyjTeatr/GalychynaDo1864.html>

References

1. Volynskyi, Y. (1965). Muzychna kultura Halychyny 60-kh rokiv XIX st. [Musical culture of Halychyna in the 60s of the 19th century]. *Live pages of Ukrainian music*. Kyiv: Naukova dumka, 55–120 [In Ukrainian].

2. Hrinchenko, M. (1961). Istoriiia ukrainskoi muzyky [The history of Ukrainian music]. New-York: Vydannia Ukr. muz. in-tu [In Ukrainian].

3. Kolomoiets, D. April 23) “Pidhiriany” povertaiutsia na stsenu [“Pidhiryani” returns to the stage]. *Music, Ukrainian online magazine*, March 20, 2024, Retrieved from [https:// art.co.ua](https://art.co.ua) [In Ukrainian].

4. Liudkevych, S. (1999). Viktor Matiuk. *Doslidzennia, statti, retsenzii, vystupy* [Research, articles, reviews, speeches], 1, 78–84. Lviv: M. Kots. Publishing. [in Ukrainian].

5. Mazepa, T. (2017). Sotsiokulturnyi fenomen yevropeiskyykh muzychnykh tovarystv XIX – pochatku XX stolittia na prykladi Halytskoho Muzychnoho Tovarystva [The socio-cultural phenomenon of European musical societies of the 19th and early 20th centuries based on the example of the Galician Musical Society]. Lviv: Rastr-7 [in Ukrainian].

6. Novakovych, M. (219). Halytska muzyka habsburzkoi doby: u poshukakh ukrainskoi identychnosti [Galician music of the Habsburg era: in search of Ukrainian identity]. Lviv [in Ukrainian].

7. Petrus, U. (1998). Materialy do notohrafii M. Verbytskoho [Materials for the notography of M. Verbytsky]. *Pages of life and creativity*. Lviv: Misioner, 110–140 [In Ukrainian].

8. Pylypchuk, R. (2019). Istoriiia ukrainskoho teatru (vid vytokiv do kintsia XIX st.) [History of Ukrainian theater (from the origins to the end of the 19th century)]. Lviv: LNU im. Ivana Franka [in Ukrainian].

9. Franko, I. (1981). Rusko-ukrainskyi teatr (istorychni obrysy). Russkyi teatr u Halychyni do r. 1864 [Russ’–Ukrainian theater (historical outlines). Russ’

theater in Galicia until 1864]. *Zibrannia tvoriv u 50-t tomakh*. Collected works in 50 volumes. 29, Kyiv: Naukova dumka, 293–336, Retrieved from <https://www.ifranko.name/uk/Misc/1894/RuskoukrajinskyjTeatr/GalychynaDo1864.html> [in Ukrainian].

SOCIO-HISTORICAL FUNCTIONS OF THE GALICIAN “SPIVOHRA” BY COMPOSER-PRIESTS

Lyubov KYIANOVSKA

*Lviv National Academy of Music named after Mykola Lysenko,
Department of Music History,
5 Ostap Nyzhankivskoho Str., Lviv, Ukraine, 79000
e-mail: luba.kyjan@gmail.com*

Maria SYDIR

*Lviv National Academy of Music named after Mykola Lysenko,
Department of Music History,
5 Ostap Nyzhankivskoho Str., Lviv, Ukraine, 79000
e-mail: sydir.mari@gmail.com*

The article examines the essence of the socio-cultural functions of the Ukrainian Galician-Bukovyna theater in general, and, in its context, the genre of the *spivohra* through the prism of the concept of “theatrical didactics”. Four main functions are identified: national identity-forming, educational, integrative, and professionalizing. These functions were manifested in the works of composer-priests during the formation of national identity and the establishment of social structures in Galicia and Bukovyna. The authors of these works – Mykhailo Verbytskyi, Ivan Lavrivskyi, Viktor Matiuk, Isidor Vorobkevych, and Porfiry Bazhanskyi – were carriers of the national-ethnic principle, making the singing-playing a powerful means of asserting national identity. By developing a repertoire in the native language, these composers selected musical arrangements for performances that included ritual and customary scenes, incorporating song and dance folklore. The integrative function of the Galician-Bukovynian *spivohra* was realized through the adaptation of foreign models of similar genres to the Ukrainian stage. The educational function continued the didactic narratives of the former two, shaping a system of ethical, cultural, and civic orientations. Several key educational tasks are defined, which differ according to the thematic spectrum of the works. The professionalizing function lay in the fact that the composer-priests prepared the ground for the emergence of the next highly professional generation of Ukrainian musicians.

Keywords: *spivohra*, Galician musical culture, composers, priests, social functions, cultural development, song folklore.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025 р.

Прийнята до друку 24.11.2025 р.